BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XIX - NUMERO 8 - AGOSTO 1958

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XIX - N. 8 AGOSTO 1958

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Il mese

L'ON. EGIDIO ARIOSTO NUOVO SOTTOSEGRETARIO PER LO SPETTACOLO — Nella prima riunione del Consiglio dei Ministri del governo Fanfani, Sottosegretario di Stato per lo Spettacolo è stato nominato l'on. Egidio Ariosto, del partito socialdemocratico. L'on. Egidio Ariosto è nato a Casto (Brescia) il 26 maggio 1911; laureatosi a Milano nel 1938 in filosofia e pedagogia, fu allontanato nel 1941 dalla scuola per propaganda antifascista. Iscrittosi nel febbraio del 1946 al P.S.I.U.P. dopo lo scioglimento del partito della sinistra cristiana, al quale apparteneva, passò durante il Congresso di Roma del 1947 al P.S.L.I. Eletto nel 1948 deputato per la circoscrizione Brescia-Bergamo, ha fatto parte della decima Commissione Industria, Commercio e Turismo. Dal 1949 è presidente dell'« Istituto del Dramma Italiano » (IDI); dal 1950 dirige il quindicinale « Teatro - Scenario ». E' pubblicista e membro della Commissione per gli studi sull'alimentazione presso il Consiglio Nazionale delle Ricerche. Nel 1953 è stato rieletto deputato per la stessa circoscrizione; ha fatto parte della decima Commissione Industria e Commercio. Eletto di nuovo nelle elezioni del 25 maggio scorso per la circoscrizione di Brescia-Bergamo, è membro del Direttivo del Gruppo socialdemocratico. Nella passata legislatura è stato consigliere del Centro Parlamentare dello Spettacolo.

Al nuovo Sottosegretario per lo Spettacolo, « Bianco e Nero » augura un fecondo e positivo lavoro in favore del cinema italiano.

LA MOSTRA - MERCATO DEL FILM AUSTRIACO A TRIESTE — Fra le manifestazioni indette dalla decima Fiera campionaria internazionale di Trieste hanno avuto luogo ancora una volta le « Giornate del film austriaco », diventate ormai un complemento tradizionale dopo il buon successo di pubblico degli anni scorsi. La rassegna, ordinata dall'Ente esportatori cinematografici di Vienna in collaborazione con la Fiera e con l'ANICA di Roma, prometteva quest'anno un allargamento ad altri Paesi danubiani: erano previste anche due « Giornate » dedicate al film ungherese; ma sebbene le pellicole magiare fossero giunte puntualmente, ragioni burocratiche e, pare, di opportunità politica, hanno fatto rientrare questa parte della iniziativa. La rappresentanza ungherese comprendeva alcune opere (« Liliomfi » di Karol Makk, eccetera) già apprezzate dalla critica internazionale e applaudite in vari festival.

Il ciclo austriaco era costituito da cinque film nuovi per l'Italia, presentati in edizione originale con ampio contorno di cortometraggi documentari. Le proiezioni, naturalmente, avevano soprattutto uno scopo commerciale; il rinsaldamento di un diretto contatto cinematografico con le categorie interessate italiane, per una miglior conoscenza delle possibilità di collocazione e di utilizzazione dei film sul nostro mercato. Per questa ragione, erano state scelte alcune pellicole già confortate da successo in patria, senza troppe preoccupazioni d'indole artistica. Manca d'altronde in Austria, come ha fatto notare il dottor Blechinger dell'Unione Esportatori nella sua conferenza stampa, una produzione di grande impegno, salvo rarissime eccezioni determinate, di solito, da interventi di personalità straniere (Käutner, tedesco di nascita; Pabst, che per quanto viennese d'origine è difficile considerare tuttora come un regista austriaco, eccetera) o ristrette al campo del film d'alta musica (opera lirica cinematografata, biografia di qualche compositore). Esiste invece un ben regolato cinema di svago, che i produttori vorrebbero diffondere maggiormente oltre confine. Si deve aggiungere tuttavia che questo « cinema medio » austriaco appare estremamente legato ai gusti nazionali, ed estraneo alle vie maestre della cinematografia mondiale. La neutralità su ogni argomento serio e importante è perseguita con cura; e anche certe cadenze americanistiche, certe smanie imitative appartengono ad un provincialismo contento di sè (la commedia hollywoodiana, alla quale si guarda come modello fondamentale, è del resto quella di vent'anni fa, che neppure Hollywood riesce più a tenere in piedi).

Sintomatica quindi la constatazione che su cinque film presentati, ben due sono rifacimenti di vecchie pellicole; le altre che non lo sono, lo sembrano. Le analogie sono facilitate dalla inalterabilità degli intrecci, rimasti uguali a quelli

d'un tempo. Scambi di persona con equivoci che si moltiplicano all'infinito, ragazze che debbono fingersi giovanotti o viceversa, ricchi che si divertono ad apparir poveri e poveri creduti miliardari, e ogni cosa in una cornice d'ottimismo campestre, di villeggiatura beneducata. Non diciamo che dappertutto il cinema si sia emancipato da questa sorta di cartoline del pubblico; situazioni simili sono sempre il pane di due terzi d'ogni produzione, è vero; ma di rado abbiamo incontrato un'ostinazione tanto pervicace intesa a gabellare l'inerzia per tradizione. All'estro si crede sufficiente sostituire la compitezza, e gli anacronismi sono mimetizzati da una particolare aria nostalgica della quale il cinema austriaco — bisogna ammetterlo — conserva il segreto. Ciò dà a volte qualche risultato. I film sulla « principessa Sissy » con Romy Schneider hanno toccato incassi favolosi e riscosso accoglienze stupefacenti anche in paesi assai lontani dalle forme tradizionali, dalle rimembranze, dai rituali viennesi di Schönbrunn.

Il primo film presentato alla Fiera è stato « Lügen haben hübsche Beine » (tr. lett. « Le bugie hanno belle gambe ») di Erik Ode, storia d'amore sulla neve, che non nasconde gli allettamenti turistici e si svolge in una località di sport invernali, in una « troupe » d'attori cinematografici. Gli e s t e r n i montani ritornano anche in « Jungfrauenkrieg » (tr. lett. « La guerra delle fanciulle ») di Hermann Kugelstadt, in Agfacolor, che rielabora liberamente un vecchio film tedesco, « Bad auf der Tenne » (« Scandalo al villaggio). Il folclore e le attrattive del paesaggio giocano nuovamente un importante ruolo e Mädy Rahl, la protagonista, fa garbatamente il verso a Martine Carol.

« Seine Tochter ist der Peter » (tr. lett. « Sua figlia è Pietro ») è firmato da un ex attore, Gustav Fröhlich. Si tratta del « remake » di un romanzetto sentimentale già portato sullo schermo vent'anni fa in Germania. Il soggetto non riserva particolari emozioni: il solito bambino (in questo caso è una bambina, allevata però in panni maschili) conteso dai genitori divorziati. Tratto inaspettato, la vicenduola non finisce però con la riconciliazione dei coniugi.

Assolutamente aereo è anche « Keine Zeit für schwache Stunde » (tr. lett. « Non c'è tempo per le ore fiacche ») di Rudolf Jugert, che si accanisce di nuovo sui quiproquo galanti. Molte cose nel canovaccio riportano alla memoria la veneranda « Segretaria privata », di Alessandrini. Questi richiami confermano quanto abbiamo già detto più sù: la soggettistica austriaca non vuol accettare il passar del tempo e resta ancorata fermamente alle situazioni che piacevano trenta anni addietro. Così il film di Jugert deriva il proprio successo soltanto dal suggerire continuamente al pubblico ciò che dovrà accadere subito dopo (e che è già accaduto in centinaia d'altri film) stuzzicando il gusto d'anticipazione che per molti spettatori è l'unico modo di partecipazione ad un racconto. Protagonista maschile, Joachim Fuchsberger, ex sottufficiale Asch nella serie « 08/15 ».

A chiusura della rassegna è stato presentato « Der schönste Tag meines Lebens » (tr. lett. « Il più bel giorno della mia vita ») di Max Neufeld; un film musicale, del genere in cui il cinema austriaco si muove con maggior sicurezza. Si finge che un ragazzino ungherese, orfano e profugo, venga accolto nella famosa scuola dei Wiener Sängerknaben, i ragazzi cantori di Vienna; i risvolti drammatici sono tutti più zuccherosi del lecito, ma il risultato finale è riscattato da un commento musicale molto prezioso, che registra dalle voci bianche degli allievi arie celebri di Mozart, Schubert e altri compositori.

Tutte le proiezioni erano integrate da ottimi documentari. Fra tutti degno di elogio il cortometraggio a colori sul festival di Bregenz al confine svizzero.

Tino Ranieri

Problemi e opinioni

IL CINEMA DI FRONTE AL PROBLEMA EDUCATIVO — « ... l'azione funesta del film diseducativo o criminogeno (quante volte abbiamo letto sui quotidiani di criminiimmagine esattamente ripetuti nella realtà sociale!) continua a scavare in profondità nella psiche delle generazioni che costituiranno la società di domani. Eppure l'azione da contrapporre non è poi tanto "ardua, complessa e di difficile attuazione" quanto da troppo tempo si va dichiarando, ove si rifletta alle possibilissime misure, negative e positive, che si dovrebbero direttamente mettere in atto:

Negative: è una questione di controllo. Delle commissioni, realmente costituite e realmente organizzate, come numero e come qualità di reali competenti dotati di reale sensibilità, potrebbero dare dei pareri preventivi, cioè prima che il film sia stato, col suo enorme costo, realizzato, in sede di "programmazione", consigliando o sconsigliando, con molta larghezza di orizzonti e altrettanta fermezza, di decisione, la sua realizzazione. Il punto delicato qui resta, naturalmente, la scelta dei componenti tali commissioni, che non possono essere costituite dal qualunque "funzionario", ma dovrebbero risultare di altissime competenze da trarre da psicologi, criminalisti o educatori, tecnici del cinema ed artisti; gente, insomma, capace di andare in fondo e di assumersi responsabilità di tal fatta. Evidente l'opposizione dei produttori, per molteplici, ovvie ragioni, sulle quali è superfluo dilungarsi. La risposta è una sola; che di là dalle ragioni economiche della circolazione del danaro o dei buoni affari, stanno quelle, sacrosante e pregiudiziali, del l'integrità etica e della formazione spirituale del ragazzo, cioè dell'uomo di domani; che, di là dai temi di suggestione malsana, è possibile, e assai più facile, di come vorrebbe darsi a intendere, di trovare argomenti di superiore inte-

resse: non è vero che il giovane si interessi soltanto alle vicende turbinose, criminali od equivoche di un ambiente di maniera, che sia soltanto attratto da un mondo malsano; che anzi, per converso, è in ogni animo giovanile sempre pronto a destarsi l'entusiasmo per la natura, per la bellezza, per gli atti di generosità, per le conquiste della scienza, ed è anzi questo il più vero e profondo bisogno insito nell'animo umano, quando non venga deviato da torbide suggestioni contro natura. Non si tratta, naturalmente, di fare del moralismo in ogni caso controproducente; basta lasciare all'iniziativa dei sempre numerosi autori di soggetti per cinema, che essi costruiscano, progettino in tal senso, creino, cioè, soggetti di alto interesse, o simpaticamente piacevoli, e, appena sparsasi la voce del nuovo fabbisogno, determinatosi tal benefico "clima", le offerte automaticamente affluiranno; in Inghilterra, ad esempio, com'è noto, esiste una produzione di film scientifici, seguiti con la massima attenzione dai giovani. Questi film potranno essere creati in modo da attrarre indistintamente giovani e pubblico nelle normali sale da proiezione, migliorando così qualitativamente la produzione generale fin'ora dominata, e in forte percentuale, da film criminogeni; circolerebbero così delle correnti benefiche in antidoto a tante tristi influenze. Lo Stato potrà affiancare tali iniziative concedendo premi, facilitazioni tributarie, doganali, eccetera.

«... lo Stato potrebbe valersi — come ha già fatto la Chiesa attraverso il vasto sistema delle sue parrocchie — di quella ormai vastissima organizzazione che è la Scuola, la quale può mettere a disposizione, automaticamente, un numero grandissimo di aule dove — o fuori ora di scuola, o perfino in brevi intervalli tra le lezioni, intelligentemente studiati — i giovani, mediante il pagamento di un assai tenue diritto d'ingresso, assisterebbero alla proiezione di film, interessanti, istruttivi (e non moralizzanti o noiosi). Basterebbe disporre una tenue ritenuta sulle tasse — se ne dispongono tante per "Cassa scolastica", "diritti di segreteria", biblioteche di classe e via dicendo — che forse sarebbe l'unica benvisa ed entusiasticamente accolta. Il cinema entrerebbe così finalmente nella scuola, e farebbe parte integrante di quel complesso processo di formazione spirituale, che dovrebbe costituire il compito supremo di tutta l'educazione statale. Entrerebbe nella scuola non solo per dilettare o informare, ma anche per istruire tecnicamente, in ausilio all'insegnamento orale o libresco, con tutti quei vantaggi che l'immagine immediata possiede sul discorso indiretto, cui già accennammo in principio del nostro dire. Anticiperebbe così quello che senza dubbio sarà il magistero di domani, in cui l'esperienza visiva diretta si affermerà come validissimo ausilio all'apprendimento concettuale; cosa che già si fa in diversi istituti d'America, e forse anche presso qualche nostra Università, presso facoltà dove predominano insegnamenti tecnici o medici.

In correlazione con tutto questo, provvedimento coraggioso e di rilevantissimo interesse (sul quale da anni insistiamo) sarebbe quello che vietasse (come già in altri Stati avviene) totalmente l'ingresso alle normali sale di proiezione ai minori di 16 anni. Conosciamo le aspre reazioni a così risolutiva misura — unica a parer nostro a tagliare il male alla radice — da parte dei produttori, per ovvie interessate ragioni; alle quali si può rispondere: 1) Che in rapporto alla totalità degli spettatori del cinema, dagli 8 ai 70 e più anni, il numero di spettatori sottratto sarebbe veramente esiguo; 2) Che un provvedimento di tal fatta avrebbe il suo automatico, benefico contraccolpo nell'assicurata frequenza degli spettacoli ad hoc per i più giovani...

Ugo Redanò

* * *

LA SITUAZIONE DELLA MUSICA PER FILM IN ITALIA — Strano argomento, la musica per film! Chi se ne occupa, chi si accorge di essa, fra coloro che si interessano di cinema? No, non vogliamo ripetere una vecchia lamentela, tralasciamo i discorsi sull'importanza della musica in quella più vasta composizione che è il film, mettiamo da parte le ragioni per cui la musica arriva a dare anima e vita ad una situazione, ad un'atmosfera, ad uno stato d'animo, in fondo sono cose accettate da tutti, ma appunto come cose troppo pacifiche vengono messe in un cantuccio della mente e di lì mai rimosse; i film presi in esame dai nostri critici possono avere la più bella colonna sonora di questo mondo come quella più indecorosa e nociva che non saranno per loro nè più belli nè più brutti. Esempi a decine: ricordiamo solo titoli come «La valle dell'Eden», «Da qui all'eternità», « Gervaise », « Calle Mayor ». Nessuno, recensendo tali film, si è soffermato sulla loro colonna sonora, che è assolutamente fuori dell'ordinario.

Ogni tentativo di sveglia cade nel vuoto. Qualche anno fa Antonio Pellizzari, dalle colonne di « Cinema Nuovo », aveva rivolto un appello a tutti coloro cui stavano a cuore le sorti del cinema, facendosi promotore di una protesta e di una invocazione alla quale si augurava si unissero cineasti, critici e semplici spettatori, che servisse di sprone ai responsabili della musica per film e li persuadesse ad abbandonare la formula per « un po' di coraggio e di buona volontà ».

Figuriamoci! La grande maggioranza dei nostri registi e produttori ha continuato allegramente a considerare la musica come un elemento del tutto secondario e senza importanza alcuna nell'economia del film, e conseguentemente l'attuale condizione di questo settore continua ad essere, salvo poche eccezioni, miserevole: il risaputo, il lezioso, il banale, il tronfio, l'inutile ci stanno di casa, ad ogni situazione corrisponde una frase-tipo, un impasto-tipo, uno svolgimento-tipo; difficilissimo trovare qualcosa di pertinente, di nuovo, di vivo.

Che è proprio quello che noi si vorrebbe dai responsabili della musica per film. D'accordo, il periodo che la nostra cinematografia sta attra-

versando è tutt'altro che roseo, e molti sono i problemi che urgono, ma se è vero, come è vero, che una delle condizioni per il «risorgimento» del nostro cinema è la serietà, e cioè la completezza, il buon livello tecnico, l'impegno qualitativo di tutte le collaborazioni, sottolineare quello che la musica dovrebbe essere per un film non ci sembra affatto discorso ozioso.

A noi interessa sopratutto, appunto, il film. Vogliamo dire che una partitura per film deve essere non tanto artisticamente rilevante in sè, indipendentemente dal prodotto intorno al quale è stata intessuta, ma prima di tutto subordinata a ciò che tale film vuol esprimere, nel quale deve fondersi e scomparire proprio come uno dei tanti elementi che concorrono a formarlo. La precisazione è molto importante. «Nella musica per il cinema — sono ancora parole di Pellizzari — piuttosto che valori assoluti sono da ricercarsi l'equilibrio e l'armonia degli elementi che costituiscono il film»; ciò vuol dire che essa musica deve offrire, prima ancora di essere bella, una sostanziale aderenza all'azione e al significato del film. Musica, appunto, «subordinata».

Da quanto sopra deriva che non basta essere buon musicista per comporre della buona musica per film, occorre essere buon musicista con una particolare sensibilità ed un sincero amore per il cinema. Che specie di musica vogliamo da loro? Siano essi illustri o modesti, da qualunque scuola essi escano, qualunque credo musicale essi abbraccino, noi vogliamo che circoli prima di tutto nella loro opera un'aria nuova, un diverso impegno, un entusiasmo sincero ed umile, una spregiudicatezza giovanile che spazzi via la muffa che soffoca questo settore. Non basta combattere la oleografia, il luogo comune, la fanfara degli ottoni nella sequenza in cui il protagonista ha la meglio o lo sdilinquimento degli archi in quello che fa mettere mano al fazzoletto: occorre buttare a mare la formula che corrisponde ad ogni situazione, e così la pomposità e la sufficienza di tanta pseudo-musica togata che si ammanta di un classicheggiante periodare e di procedimenti di un sorpassato romanticismo per coprire il vuoto che c'è sotto.

Anche qui gli esempi non si contano. Ma è ancora peggio quando il commento musicale uccide il film, nel senso che ne mortifica i valori o sottolinea e dà enfasi al suo lato peggiore: pensiamo ad un «Anche gli eroi piangono» (musica di Victor Young), o ad un «Lungo i marciapiedi» (musica di Joseph Kosma), od anche ad un «L'anima e la carne» (musica di Georges Auric) dove gli indubbi elementi di interesse erano costretti dalla perfida qualità della musica a confondersi con le parti più smaccate e retoriche dei lavori. Volutamente abbiamo citato tre fatiche di illustri maestri, dai quali il cinema ha ottenuto altre volte apporti creativi decisivi: troppo facile sarebbe impostare il discorso sull'incidenza nefasta dei commenti sonori dei Frank Skinner, dei Carlo Innocenzi, dei Richard Addinsel, dei Jean Francaix, dei mestieranti, cioè della musica cinematografica.

E, per contro, non mancano gli esempi contrari, quelli cioè di film mediocri nobilitati, o quanto meno migliorati, dalla qualità della musica di commento: lampante il caso di «La lupa» (di Lattuada; musica del padre Felice Lattuada) dove i momenti lirici trovavano proprio nella musica il loro riscatto da una costruzione tutta pensata a freddo e non sentita sostanzialmente, o quello più recente de «La strega» (di André Michel, musica di Norbert Glanzberg) dove la ricreazione di ambienti ed atmosfere care a certo cinema nordico perdevano a tratti il loro sapore di esercizio grazie proprio all'ispirazione sincera del commento musicale.

Ma lasciamo da parte i discorsi generici per rivolgere piuttosto brevemente la nostra attenzione alla situazione reale della musica cinematografica — oggi — in casa nostra.

Quali sono i commenti che vanno per la maggiore, in Italia? E' subito evidente che sono quelli che titillano leggermente gli orecchi dello spettatore senza lasciar traccia, quelli che si rifanno ad un repertorio canzonettistico-radiofonico-televisivo di moda, oscillante dalla strofa eroico-commemorativa alla frase burlesco-sentimentaleggiante. In fondo il film italiano più diffuso, quello dei padri e dei figli, dei poveri ma belli, dei «primi applausi» e delle ragazze civette o «tutta panna», ha i commenti musicali che si merita. Di qui i nomi ricorrenti di Angelo-Francesco Lavagnino, che alle commediole giovanili alterna le àgapi sonore del neo-esotismo italiano («Continente perduto», «Tam Tam Mayumbe», «L'Impero del Sole», «L'ultimo paradiso»); di Alessandro Cicognini, sentimentale e «paesano» (è quello della serie «Pane, amore e...», oltre che il musicista di fiducia di De Sica... e di Mastrocinque); di Carlo Innocenzi, disinvolto manipolatore di motivi di successo (film di Emmer); di Nino Rota, fertilissimo e facile inventore di motivi (film di Rossi, Comencini, Bianchi, Coletti, ma anche di Fellini, ma anche di Vidor — «Guerra e pace», Nastro d'argento per il miglior commento musicale; ma anche, soprattutto, di Luchino Visconti, per il quale Rota ha elaborato il bellissimo commento di «Senso». basato sulla Settima Sinfonia di Bruckner). Questo nei casi più dignitosi (meno attivi i Lattuada, i Rossellini, i Veretti, i Masetti, che formano un po' la vecchia guardia, l'aristocrazia dei «musicisti specializzati»); negli altri casi troviamo canzonettisti di livello radiofonico e la nutrita schiera dei «maestri» che hanno pronti all'istante, per tutte le richieste, pezzi di repertorio, arrangiamenti, trascrizioni, pezzi originali composti in vista di un determinato effetto, commentini da sostituire in sede di doppiaggio a certi film di case minori, insomma tutto quel materiale già confezionato che fa risparmiare tempo e denaro ai responsabili del film.

Ma c'è dell'altro: si sta diffondendo sempre di più nell'ambiente un vezzo di gravissima e scandalosa portata. Normalmente il produttore,

affidato l'incarico di commentare il suo film ad un compositore, gli anticipa come compenso una parte dei « piccoli diritti musicali » che matureranno dopo circa un anno dall'uscita del film; secondo un recente sistema, diversi cineasti danno « in appalto » il commento di cui abbisognano non a dei musicisti ma a dei traffichini, degli speculatori che si impegnano a fornire gratis la musica entro un giorno stabilito. E lo fanno, depredando a man salva i compositori senza lavoro e i repertori consacrati, fondendo nelle mani di orchestratori specializzati i brani racimolati e curando personalmente le registrazioni (tirando su tutto, naturalmente; le spese sono a loro carico e le sedute costano. Tanto l'orchestra, anche se è sparuta, non si vede, e con gli apparecchi registratori si può amplificare fin che si vuole). A loro resterà la facoltà di incassare i « piccoli diritti musicali » alla maturazione; è ovvio che meno hanno speso di tasca loro per confezionare il commento, maggiore sarà il loro margine di guadagno.

E' facile immaginare quanti espedienti questi signori (che sono chiamati i « produttori musicali ») mettano in gioco per risparmiare, per far presto, per abolire tutto ciò che non è reputato indispensabile, ed è spiegata così la qualità indegna di tanti commenti di film commerciali, dai quali è esclusa persino la correttezza del mestiere.

Il trionfo della formula, dunque, e del lavoro fatto a macchina. Una situazione davvero poco allegra, che fa sentire il suo peso su tutto il cinema nazionale (anche il produttore più serio ha sempre l'orecchio attento quando si pronuncia la parola « economia »). Ma saremmo ingiusti a tacere di quei musicisti, giovani per lo più, che lavorano per il cinema non esclusivamente a scopo di lucro, che cercano di realizzare qualcosa di non banale in questo settore, degno ai loro occhi come campo di lavoro e di esperienze al pari di attività tradizionalmente più « aristocratiche » come la musica da concerto o da teatro: è a questi compositori che va il merito di lievitare qua e là l'amorfa massa della nostra produzione musicale per il cinema, di far sorgere paragoni, di suscitare interessi (che purtroppo la critica, venendo meno ai suoi compiti, non raccoglie e non discute, come dovrebbe).

Fra questi musicisti ricordiamo velocemente Giovanni Fusco, ricercatore di raffinati impasti timbrici che sono serviti egregiamente ad Antonioni per appoggiarvi le sue atmosfere dolorose (il duo di sassofoni e il piano di «Cronaca di un amore», il quintetto di sassofoni de «La signora senza camelie», gli ottoni de «I vinti»; meno personale il commento a «Le amiche»); Mario Nascimbene, appassionato e vivace sperimentatore, attentissimo alle suggestioni degli strumenti e delle cose come fonti di icastiche soluzioni sonore psicologicamente legate alle immagini: vedi l'ormai famoso uso delle macchine da scrivere inserite in orchestra per «Roma ore undici», quello delle catene e dell'incudine (non come rumori, si badi, ma come elementi strettamente musicali) di «Cronaca di un delitto», l'uso dei silenzi come misura sonora e di strumenti dal timbro particolare in «Amore in città», il gusto di una musica popolareggiante — in realtà finemente « costruita » — di «Giorni d'amore» e di «Uomini e lupi», eccetera. Tutti espedienti, quelli di Nascimbene, di una avanguardia intesa nel suo senso esatto, che diventano elementi espressivi, elementi cinematografici (e che non ritroviamo invece nel film « americano » di Nascimbene, « La contessa scalza » di Mankievicz).

Altrettanto impegnati Mario Zafred, il limpido e sugoso musicista di « Achtung banditi! », di « Cronache di poveri amanti », di « Le ragazze di San Frediano », di « La donna del giorno », di nobile e accorata qualità; Valentino Bucchi, quello di « Febbre di vivere », sostenitore di una scrittura moderna, adeguata al nostro tempo (ma è dal 1953 che non commenta più un film a soggetto); Roman Vlad, discontinuo ma spesso assai felice, come in « Le amanti di Monsieur Ripois », in « Giulietta e Romeo » e in numerosi documentari (altrove, come nel « Kean », il suo apporto manca di personalità). Nomi ai quali si possono aggiungere quelli di Petrassi (« Riso amaro », « La pattuglia sperduta »), di Mannino (« La Provinciale », « Vestire gli ignudi », « Il tesoro dell'Africa », ma anche « Oro, donne e maracas »), di Marinuzzi (« La carrozza d'oro » — adattamento dei temi vivaldiani — e i bei documentari), oltre quelli più recenti sui quali, dalle prime prove, si può fondare qualche speranza, di Franco Langella (« In amore si pecca in due », « Soli per le strade »), di Teo Usuelli (« Italia K 2 », « Donne e soldati »), di Ennio Porrino (« Eva nera »), di Roberto Nicolosi (« Sesto continente »).

Insomma, anche se ultimamente sono stati costretti dalla situazione a restare pressochè inattivi, i musicisti che prendono il cinema sul serio ci sono, qua e là si sono avvertiti, in questi ultimi anni, i segni di un impegno coscienzioso, di una ricerca meditata; occorre che questi non restino tentativi paurosamente isolati in un mare magno di banalità. Ma occorre anche, per far sì che si moltiplichino, che tali risultati vengano seguiti ed appoggiati da coloro che hanno il compito di occuparsi di cinema, che la critica stia più attenta agli elementi che compongono il film da giudicare, tra i quali la musica non è certo nè il meno necessario nè il meno degno di discorso.

Ermanno Comuzio

Vita del C. S. C.

ESAMI AL CENTRO SPERIMENTALE — Nelle scorse settimane si sono svolti al Centro Sperimentale gli esami di diploma e quelli riguardanti il passaggio al secondo anno di corso degli allievi frequentanti le varie sezioni d'insegnamento. Come sempre avviene, al di là del fatto didat-

tico e in certo senso burocratico insito in tal genere di «ludi», gli esami possono offrire a dirigenti e insegnanti occasione preziosa per formulare utili considerazioni, verificare la completezza di un sistema d'insegnamento, accertare la validità di certi metodi, confermare una impostazione programmatica, eventualmente rilevarne lacune e manchevolezze, ravvisare la opportunità di modifiche, di integrazioni, di approfondimenti.

Ciò è tanto più necessario in una scuola, come il Centro Sperimentale, dalla conformazione eminentemente «sui generis» nella quale i canoni accademici, a cui solitamente gli istituti d'insegnamento s'ispirano, rivelano chiaramente la loro perfetta inutilità e dove il problema fondamentale da risolvere, in fatto di didattica, è quello apparentemente contradditorio di sistematizzare l'empirismo e di rendere empirico qualsiasi programma concepito sulla base di una visione sistematica.

Niente meglio che gli esami può rispondere a questa esigenza pragmatistica, per l'occasione che essi offrono di una periodica verifica del livello qualitativo conseguito dagli allievi, di un confronto con i risultati altre volte acquisiti, di una valutazione del maggiore o minor profitto tratto dalle singole materie d'insegnamento, che è sempre — a parte il differente grado di ricettività e il diverso orientamento degli interessi in ciascun soggetto — l'indice più sensibile e sicuro della utilità e funzionalità di un determinato insegnamento. Lo sforzo di aggiornamento che la didattica del Centro quotidianamente persegue, adeguandosi e cercando di anticipare quelle che sono le mutevoli e rapidamente evolventisi esigenze della tecnica cinematografica e della produzione, trova nel periodo degli esami il momento della riflessione e del ripensamento critico, traendone i migliori suggerimenti per le successive esperienze.

Un'altra occasione è offerta dagli esami, con il necessario raffronto tra i risultati di una annata e quelli delle annate precedenti: quella di sondare le intrinseche capacità di ciascun elemento, i suoi effettivi «atouts» professionali, le reali possibilità di un graduale, ma sollecito e decoroso inserimento nella vita attiva del cinema italiano. La quale è pur sempre oggi una vita così aleatoria e di ridotto respiro da mal tollerare — un po' in tutti i settori, ma più ancora in taluni — un troppo massiccio inserimento di forze nuove e giovani, pur giovevole ai fini del necessario ricambio e di un progressivo elevamento tecnico e culturale. Dai risultati raggiunti e constatati annualmente in ciascun settore sottoposto al vaglio degli esami, dalle garanzie — o quanto meno speranze — che gli allievi licenziati offrono di andare a ingrossare non come pesi morti i quadri professionali, si deduce la opportunità o meno di rinnovare per l'anno successivo il concorso per l'una o l'altra sezione, riducendone eventualmente il numero dei posti, o più drasticamente di soprassedervi con previdente criterio anti-inflazionistico.

Ancora è l'esperienza degli esami — intesi non come un arido inventario del numero di nozioni acquisite dall'allievo nelle varie discipline, da simboleggiare in un voto che sia il risultato di un meccanico computò aritmetico, ma concepiti come una distesa e approfondita esplorazione del grado di maturità non solo specificamente tecnica, ma vastamente culturale e umanistica che due anni di permanenza al Centro abbiano consentito di raggiungere — che fornisce la possibilità d'indirizzare in un senso piuttosto che in un altro l'insegnamento futuro, di accentuare la trattazione di certi temi apparsi particolarmente efficaci o di cui si ravvisi l'opportunità di una più adeguata trattazione, e per converso di alleggerirne altri o addirittura eliminarli, come quelli che appaiano non rigorosamente necessarii a una completezza di preparazione o non più rispondenti alle mutate esigenze di una impostazione didattica che cerca di tenersi al passo coi tempi. Sono ancora gli esami la sede che meglio rivela se si sia o meno raggiunto quell'equilibrio armonico tra insegnamento teorico e culturale e ammaestramento pratico che deve essere fondamentale preoccupazione di una scuola d'istruzione professionale, intesa all'acquisizione di tutti i «segreti del mestiere» ma non dimentica della importanza che proprio ai fini di un integrale possesso del mestiere ha un solido ed esteso «background» culturale. Il prolema — come già in altre occasioni è stato rilevato — è di determinare fino a che punto la formazione di un tale «background» va presupposta e pretesa all'atto dell'ammissione dei candidati e da qual punto invece essa — o il suo approfondimento in una determinata direzione — dev'esser compito che la scuola riservi a se stessa; e in quale misura a tale compito è sufficiente il biennio di corso, senza che ne scapiti l'armonia e la snellezza dei programmi.

Questi e molti altri — simili o di differente natura — i problemi che annualmente gli esami propongono, quali risolubili con sufficiente agevolezza, quali di più complessa e angolosa difficoltà. Fra questi, ad esempio, quello della durata dei corsi, almeno per talune sezioni, per le quali un biennio va sempre più palesandosi insufficiente a fornire una preparazione completa, o vi riesce solo a patto di una certa congestione dei programmi. Il corso di regia — che resta in certo senso il cardine attorno al quale ruota tutta l'attività scolastica, la sezione pilota indirizzata a formare una generazione di artefici più colta e civile che riesca a condizionare gl'indirizzi futuri della produzione nazionale — esige una completezza e varietà d'insegnamenti che, integrata da una sempre più vasta attività pratica di lavoro in teatro di posa, appare alquanto costretta ormai nei due anni di corso e pretende a una più elastica e graduata articolazione: anche di questa esigenza, da tempo avvertita e a cui non da oggi si sta cercando di provvedere, gli esami di quest'anno sono stati ulteriore testimonianza.

Per il resto, essi han dato conferma di un livello medio notevolmente elevato nella generalità degli allievi; tal che

per la prima volta dopo parecchi anni è stato possibile — pur non essendo venuti meno, anzi rafforzatisi, i criteri di rigoroso controllo delle attitudini e della preparazione — conferire a tutti in prima sessione il diploma di maturità o l'idoneità alla frequenza del secondo anno. Ciò è stato reso anche più agevole dalla istituzione — per la prima volta attuata quest'anno — degli scrutinii trimestrali intesi a verificare ed eventualmente correggere il giudizio necessariamente parziale formulato in sede di ammissione e ad escludere dalla ulteriore frequenza quegli elementi che non mostrassero le sperate attitudini e il necessario impegno, anticipando così un giudizio che se rimandato al termine del corso o anche solo al termine del primo anno creerebbe situazioni penose per l'interessato e pregiudizio alla funzionalità della scuola. In tal modo arrivano agli esami di passaggio al secondo anno, e più ancora a quelli di diploma, solo quegli allievi le cui qualità siano state più volte sperimentate e vagliate con coscienziosa oculatezza, e che diano affidamento di figurare con dignità nella vita professionale alla quale son destinati.

Per questo motivo il numero dei diplomati appare quest'anno alquanto ridotto rispetto ai precedenti: la « zavorra » — se si vuol usare un termine crudo — è stata lasciata per strada, e alle prove finali sono pervenuti solo gli elementi che già durante lo svolgimento dei corsi davano un certo affidamento, e che in sede di esame han tutti confermato, talvolta in maniera egregia, le attese che in essi erano riposte. Diciannove i diplomati quest'anno, a cui ne vanno aggiunti altri cinque, che solo per motivi di organizzazione interna — non hanno ancora completato le loro prove pratiche, cioè gli «short» finali — sono stati rinviati a una seconda sessione; distinti per sezione, sono quattro registi e due segretarie di edizione, tre attori e tre attrici, cinque direttori di fotografia, due costumiste, cinque direttori di produzione. Sei allievi stranieri — un attore, quattro registi e un direttore di fotografia — han conseguito dal loro canto l'attestato di idoneità per il biennio seguito in qualità di uditori. Gli allievi che, terminato il primo corso, han superato le prove per l'ammissione al secondo, sono complessivamente diciotto (ma altri tre, assenti per giustificati motivi, sosterranno gli esami in ottobre), cui si aggiungono undici uditori stranieri: tre registi (più sei stranieri), dieci attori ed attrici, tre operatori (più tre stranieri), due scenografi (e altrettanti stranieri). Fra gli stranieri tre (due registi e un operatore) sono stati « rimandati » in una o più materie, nelle quali ancora han rivelato qualche lacuna. Nessuno ha meritato di essere senza appello respinto.

Son molti, ventiquattro diplomati, in un anno? Ventiquattro giovani professionisti che da oggi in poi si presentano nel mondo della produzione cinematografica senza impazienze e illusioni ma con fermo proposito, e con in più la giustificata consapevolezza di un'agguerrita preparazione e di una completa conoscenza dei molteplici aspetti del fenomeno cinematografico; son tali da causare turbamento e squilibrii nella vita del cinema italiano? Esistono le possibilità di assorbimento di queste giovani leve, o dovranno adattarsi a restare ai margini, respinti dal geloso egoismo degli « arrivati » che la difficoltosa congiuntura attuale sembra rendere più che mai sospettosi di ogni nuova concorrenza? Noi siamo fermamente convinti che l'industria italiana ha ancora grandi possibilità di assorbimento di forze giovani e preparate, a scapito magari dei molti improvvisati, dei troppi analfabeti del cinema; e che, non che sopportarne l'intrusione, ha invece tutto l'interesse a favorirne largamente l'impiego, da cui non potrà non trarre giovamento e, a lungo andare, benefici vitali. Una rifioritura della nostra cinematografia può solo concepirsi sulle basi di una maggiore serietà d'impianto tecnico, di un rinnovato slancio artistico, di una migliore consapevolezza culturale; per una cinematografia che intenda seguire una simile impostazione, i giovani diplomati dal Centro Sperimentale costituiscono la più sicura garanzia.

Guido Cincotti

* * *

Gli esami si sono svolti nei giorni dal 1 al 17 giugno. Le commissioni, presiedute dal Direttore del Centro, dott. Leonardo Fioravanti, erano composte dagli insegnanti di ciascuna sezione, così come appresso indicato:

REGIA (diploma): proff.: Valentino Brosio, Giulio Cesare Castello, Luigi Comencini, Angelo D'Alessandro, Domenico De Gregorio, Renato May, Leone Massimo, Fausto Montesanti, Mario Motta, Giorgio Prosperi, Maria Rosada, Antonio Valente.

REGIA (ammissione al 2° anno): proff.: G. Cesare Castello, Angelo D'Alessandro, Virgilio Marchi, Fausto Montesanti, Mario Motta, Antonio Petrucci, Giorgio Prosperi, Maria Rosada, Antonio Valente, F. Paolo Volta.

SCENOGRAFIA (ammissione al 2° anno): proff.: Livio Luppi, Alessandro Manetti, Virgilio Marchi, Leone Massimo, Fausto Montesanti, Antonio Valente, F. Paolo Volta.

COSTUME (diploma): proff.: Livio Luppi, Alessandro Manetti, Virgilio Marchi, Leone Massimo, Renato May, Fausto Montesanti.

OTTICA (diploma): proff.: Libero Innamorati, Livio Luppi, Guido Marpicati, Romano Merge, Fausto Montesanti, Carlo Nebiolo, Gaetano Ventimiglia, F. Paolo Volta.

OTTICA (ammissione al 2° anno): proff.: Antonio Appierto, Libero Innamorati, Romano Merge, Fausto Montesanti, Lamberto Prioreschi, Maria Rosada, Antonio Valente, Gaetano Ventimiglia, Carlo Nebiolo.

DIREZIONE DI PRODUZIONE (diploma): proff.: Valentino Brosio, Domenico De Gregorio, Leonardo Fioravanti, Enrico Giannelli, Antonio Giurgola, Renato May, Romano Merge, Fausto Montesanti, Maria Rosada.

RECITAZIONE (diploma e ammissione al 2° anno): proff.: Guido Cincotti, Orazio Costa, Elena Da Venezia, **Raja Ga-**

rosci, Renato Magini, Renato May, Fausto Montesanti, Brunello Rondi, Decio Scuri.

Hanno conseguito il diploma i seguenti allievi:

Sezione di regia: Luciano Arancio e le **Segretarie di edizione** Gabriella Rossetto e Benilde Vittori. Uditori stranieri: Fernando Arce, Carlos Do Couto, Luis Font, Walaa Salah El Din;

Sezione di recitazione: Franca Badeschi, Ignazio Dolce, Tina Gloriani, Massimo Saverio Pagnutti, Franco Pieri, Diana Rabito. Uditore straniero: Gregor Bals;

Sezione di ottica: Antonio Cerra, Marcello Gallinelli, Luciano Tovoli. Uditore straniero: Dutta Gupta;

Sezione di direzione di produzione: Antonino Garzarelli, Luigi Giusti, Ugo Novello, Alfredo Tucci, Natalino Vicario;

Sezione di costume: Giulia Deriu, Angela Sammaciccia.

Sono stati ammessi al secondo anno:

Sezione di regia: Benito Buoncristiani, Giuseppe Ferrara, Fernando Morandi. Uditori stranieri: Pablo Cabrera Ramirez, Predrag Delisabic, Yang Don Goon, Jorge Grau Sola, Ahmed Harzallah, Anthony West;

Sezione di recitazione: Giampiero Bugli, Maria Cappellini, Rosalba Neri, Paola Petrini, Nicola Piscitelli, Enrico Salvatore, Bruno Scipioni, Daniela Surina, Giancarlo Tajo, Corrado Zingaro;

Sezione di ottica: Luciano Graffigna, Mario Pastorini, C. Frederick Varaschini. Uditori stranieri: Demetrio Carambelas, J. E. Th. Koenigs, Antonio Perez Olea;

Sezione di scenografia: Walter Baldessarini, Antonio Visone. Uditori stranieri: Yamada Masahisa, Huyng Trung Thiet.

Circoli del cinema

CINEMA MUTO ITALIANO A TREVISO — Si è svolta recentemente a Treviso una serie di manifestazioni cinematografiche di alto interesse culturale. Organizzate dal locale Cineforum, con la collaborazione dell'Amministrazione Provinciale e del Comune di Treviso e col concorso del Centro Sperimentale di cinematografia e della Cineteca Italiana, esse comprendevano: una " Mostra di immagini del cinema muto italiano ", allestita nello storico salone dei Trecento dal dott. Walter Alberti, conservatore della Cineteca Italiana, e di molto arricchita e perfezionata rispetto a quella tenutasi precedentemente a Monza; una " Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico ", ordinata per nazioni e generi da Leonardo Autera e Luigi Battaggia, con materiale in massima parte fornito dala Mostra d'arte cinematografica di Venezia; una " Settimana del film muto italiano ", il cui programma, quanto mai succoso ed esauriente, era curato da Walter Alberti e Gianni Comencini.

Una chiara prolusione del prof. Michele Lacalamita, relativa ai rapporti cinema-cultura, ha dato l'avvio alle manifestazioni. Nel corso delle quali è stato inoltre indetto un Convegno triveneto dei cineforum, alla presenza di tre consiglieri nazionali (Bassotto di Venezia, Battaggia di Treviso e Nalin di Padova) e la rappresentanza di venti cineforum: in un'ampia discussione si è convenuto, tra l'altro, sull'opportunità di creare un organismo tecnico a carattere regionale, i cui scopi saranno particolarmente quelli di favorire il recupero dei film da inserire nei programmi sociali, di compilare schede illustranti il materiale critico pubblicato sui film stessi ed, infine, di favorire lo scambio di direttori di dibattito tra i cinetorum che daranno la loro adesione all'iniziativa.

Ma il massimo interesse si è concentrato sulla Mostra e sulla Settimana del cinema muto italiano. La prima ha avuto molte migliaia di visitatori, tra cui allievi ed insegnanti di istituti, scuole e collegi cittadini: a tutti la mostra veniva organicamente illustrata; e così la proiezione di un'interessante antologia, che veniva effettuata pressocchè in continuità in un'adiacente saletta appositamente allestita. I film della " Settimana " erano distribuiti in sei programmi: " Inaugurazione " (relatore il dott. Walter Alberti), " Il film storico " e " Nuove tendenze " (relatore il prof. Luigi Battaggia), " Il realismo " (relatore il prof. Gualtiero Baldoin), " Il divismo " (relatore il dott. Giulio Cesare Castello, «Il film d'avventure» (relatore il dott. Renato May).

Il prof. Lacalamita (al centro) *si intrattiene con il presidente del Cineforum di Treviso, prof. Battaggia, in occasione dell'inaugurazione della Mostra del cinema muto italiano.*

Crisi e neorealismo (*)

Giambattista Angioletti, scrittore

Non mi sembra che i due fenomeni siano dipendenti l'uno dall'altro. La crisi del cinema, a parere degli esperti, ha le sue origini in fattori d'ordine pratico, come l'avvento della televisione e il piccolo turismo periferico del medio ceto motorizzato. Nell'ordine estetico, il pubblico si dimostra ormai insofferente davanti ad ogni forma di spettacolo che non lo « diverta » o affascini fulmineamente: si tratti di realtà o di astrazione.

Non ho, personalmente, troppe simpatie per il neorealismo, e ritengo che le grandi opere realistiche dell'Ottocento siano irripetibili: proprio perchè la realtà quotidiana alla quale si ispirarono sempre si ripete. I personaggi degenerano in tipi, i tipi in macchiette, e le situa-

---

(*) Pubblichiamo altre risposte al nostro questionario sul neorealismo nel quadro attuale del cinema italiano. Ecco il testo delle domande:

1. — In questi ultimi anni si sono spesso identificate la situazione e le sorti del neorealismo con la situazione e le sorti del cinema italiano. Le sembra legittima questa identificazione e, se sì, in quale misura e perchè?

2. — Le principali accuse che i critici di alcune correnti hanno mosso al neorealismo sono queste:

a) *che esso abbia espresso per lo più non tanto una realtà sociale e nazionale unitaria quanto una realtà frammentaria, particolaristica e dialettale;*

b) *che esso sia il frutto di una concezione anarchico-populista, amante sopratutto della radicalizzazione sterile e compiaciuta dei problemi;*

c) *che esso sia sempre rimasto sostanzialmente prigioniero di una poetica naturalistica, descrittivistica e veristica.*

Le sembrano giustificate queste accuse, e perchè?

3. — Perchè secondo lei i film neorealisti, e specialmente quelli dai soggetti più realisticamente insistiti e « sgradevoli », hanno avuto maggior successo tra gli intellettuali e all'estero che tra le classi e i ceti italiani di cui descrivevano le miserie?

4. — Crede che ci sia ancora qualcosa da dire, oltre a ciò che è già stato detto, sul rapporto cinema-scrittori-letteratura; e, se sì, che cosa?

5. — E' vero secondo lei che a caratterizzare la condizione reale di una cinematografia è la produzione media, e come speiga la riconosciuta mancanza di una produzione media di valore in Italia?

6. — In che misura ritiene lei responsabile la critica, nei suoi vari livelli, della situazione e delle sorti del cinema italiano?

zioni finiscono con l'essere sempre le medesime. La creazione artistica ha le sue primavere soltanto con la poesia. Di ciò si sono resi conto i nostri registi quando hanno tentato di aggirare il problema servendosi del documento e del dialetto; ma anche in questo caso, ben presto si sarà detto tutto. L'impegno sociale, presente in molte opere neorealistiche, somiglia troppo a una parola d'ordine perchè non metta in sospetto la critica. Il pubblico popolare, d'altra parte, va ancora più in là: incline com'è al fantasticare e scontento della propria condizione inerte, non gradisce affatto di vedersi rappresentato così com'è, e preferisce di gran lunga le opere nelle quali l'umile eroe entra vittorioso in un mondo più attraente e confortevole. Dopo tutto, è una speranza; e il neorealismo ha commesso un grave errore di psicologia negandola a chi altro non possiede.

Gli intellettuali, in questi ultimi anni, si sono sentiti attratti dal realismo più « sgradevole » per reazione al lirismo del primo dopoguerra. Nel loro atteggiamento c'è molto di insofferenza e di ambizione personale (essere all'avanguardia, sentirsi un poco rivoluzionari), insieme, bisogna riconoscerlo, con un sincero desiderio di avvicinarsi ai più scottanti problemi umani. Gli stranieri, invece, si trovano nella posizione di chi non ha niente da perdere e che anzi è contento di veder confermate le proprie idee prefabbricate sull'Italia: bellissimo paese, con troppo sole tuttavia, abitato da gente povera che, quando non canta, si intristisce nella propria miseria. Non altrimenti noialtri assistiamo ai film che narrano le miserie dei messicani e dei sudanesi: intendo, con simile amore del pittoresco appena temperato da una blanda commiserazione. Ciò non toglie che molto di vero si possa riscontrare in quei film italiani oggi sotto accusa, e l'averli presentati alle nostre classi medie è stato un gesto salutare: la nostra borghesia, inguaribilmente ottimista, coltiva l'ideale del « buon contadino » o del « buon operaio » così come i primi romantici coltivavano l'ideale del « buon selvaggio ». Anzi, tutto sommato, sarebbe un gran male se per equivoche ragioni di prestigio si giungesse a vietare una produzione che non è più soltanto « realtà », ma soprattutto « verità ».

Sui rapporti cinema-letteratura si è detto molto, forse troppo; e ritengo consigliabile una pausa, almeno per vedere se le parole genereranno i fatti auspicati.

Mi sembra che una lodevole produzione media sia, in tutti i paesi, quasi una chimera. Un'opera, o è mediocre, o è buona in senso assoluto. Ad ogni modo, una produzione media comporta la presenza

di un pubblico di media cultura, il che da noi è piuttosto problematico. Per esprimere poi la mia opinione strettamente privata, dirò che io mi contenterei di tre o quattro buoni film italiani ogni anno. L'onore sarebbe salvo; mentre se si persegue a freddo la buona media, c'è rischio di perdere anche quello.

La critica, oltre a non avere alcuna responsabilità nella situazione attuale del cinema, può vantare al proprio attivo una difesa abbastanza efficace del gusto. Senza di essa, il trionfo dei cattivi film sarebbe incontrastato, e moltissimi italiani proclamerebbero in buona fede autentici capolavori i più convenzionali passatempi filmati. Anzi, più la critica sarà severa, e più gioverà al buon cinema. Ma, una volta riconosciuta la bontà di un film italiano, sarebbe anche auspicabile una minore parsimonia negli elogi. Non tutti i santi sono ugualmente grandi; ma la Chiesa, saggiamente, li manda tutti in Paradiso.

Luigi Comencini, regista

Identificare le sorti del cinema italiano con quelle del neorealismo equivale a denunciarne l'intima insufficenza. I film che si raggruppano sotto questo comune denominatore sono diversissimi tra di loro e si apparentano solo per il desiderio di illustrare in un certo modo spregiudicato e crudo una precisa realtà italiana, quella del dopoguerra. Li apparenta anche una comune diffidenza verso tutto ciò che è falso, ossia ricreato, riinventato, e una comune predilezione per tutto ciò che si può cogliere dal vero alla maniera documentaria: mostrano dunque una certa sfiducia verso quelli che dovrebbero essere i mezzi normali del cinema inteso come arte narrativa. E' sotto questo aspetto si potrebbe addirittura dire che il neorealismo ha rappresentato un passo indietro, poichè ha fatto perdere il gusto per il solido mestiere, ed è questo il maggior difetto del nostro cinema di oggi. Ma queste considerazioni negative non tolgono nulla ai legittimi meriti dei film che rappresentano più autorevolmente il « neorealismo ». Ad un certo momento gli autori di film italiani hanno dimostrato insospettate doti di giornalista, di polemista e di moralista, solo che essi usavano per esprimersi l'immagine al posto della penna. Hanno conquistato con queste doti un successo mondiale. Poi, a poco a poco, la realtà che illustravano, la « loro » realtà, si è spenta, si è chiusa in sè, è sfuggita all'indagine documentaria,

e allora si è fatto sentire l'amore perduto per il mestiere di narratore, un mestiere che crea caratteri, scava nei personaggi, costruisce trame, inventa situazioni, ricrea insomma una realtà. E il nostro cinema è diventato di colpo poverissimo; il più povero di tutti.

Le accuse formulate alla seconda domanda sono tutte false, e tutte vere. Non si possono attribuire al neorealismo inteso come massa indifferenziata dei film di un certo periodo. Un film come *Paisà,* ad esempio, raggiunge attraverso una realtà frammentaria e variamente dialettale, l'espressione compiuta di una realtà italiana nazionale, a un momento preciso della nostra storia. E lo stesso si può dire di *Ladri di biciclette* e di molti altri capolavori analoghi. Non altrettanto di altri film, soprattutto di quelli che hanno cercato di applicare i metodi del neorealismo (e il suo disprezzo per il « mestiere ») a temi, ambienti o personaggi meno appariscenti, meno evidenti, più borghesi, meno categorici. Allora sì che si può parlare di concezione anarchico-populista o di radicalizzazione dei problemi. Ma l'analisi va compiuta film per film, proprio perchè il neorealismo non è una scuola ma una tendenza, o forse soltanto una reazione.

Alla terza domanda si possono dare due risposte: la prima, ovvia, è che la curiosità per la miseria si ritrova solo in chi di questa miseria non soffre. Concluderne però che, per incantare il nostro pubblico popolare, occorrono ambienti lussuosi e personaggi senza problemi, è troppo facile, perchè c'è un'altra risposta da dare alla domanda. Ed è questa: molti film neorealisti non hanno avuto successo presso il pubblico di cui descrivevano le miserie proprio perchè le descrivevano soltanto, perchè rimanevano sul piano della cronaca, non raccontavano niente. Il disprezzo per l'onesto mestiere di narratore, per le regolette della costruzione melodrammatica hanno isterilito e isolato dal pubblico tanta parte del nostro migliore cinema, ridotto a suscitare la curiosità di pochi e non l'appassionato interesse di molti.

Sul rapporto cinema-scrittori-letteratura c'è ben poco da dire: è un rapporto che dovrebbe essere di stretta collaborazione e teso a una sola conquista: quella del pubblico popolare. Invece sembra molte volte che tutti e tre facciano a gara per isolarsi in un compiaciuto ermetismo.

Quanto al cinema medio, dovrebbe essere un cinema che segue le regole del gioco: oneste storie raccontate in modo onesto e pia-

cevole. Ritorniamo dunque a quel « mestiere » che è tanto facilmente messo al bando forse... perchè da « mestiere » deriva la parola mestierante.

La critica? E' probabilmente la grande responsabile. Ha fatto tutto il possibile per isolare gli autori dal pubblico, lodandone tutte le qualità non spettacolari, non popolari, bollando senza pietà l'opposto, di qualsiasi marca fosse, a qualsiasi livello fosse.

Giorgio Prosperi, sceneggiatore

La identificazione del neorealismo con il cinema italiano del dopoguerra è dovuta al fatto che il neorealismo è il solo « movimento » del cinema italiano di questi ultimi tempi. Al di fuori del neorealismo ci sono personalità isolate, non c'è un movimento che si opponga. Questo facilita la confusione, in quanto vengono attribuite al neorealismo opere che sostanzialmente ne sono al di fuori. La confusione è accresciuta dal fatto che il neorealismo assai più di una dottrina è uno stato d'animo, una necessità psicologica, sotto la cui spinta trovano posto le accezioni e le sfumature più diverse.

Essendo il neorealismo l'unico movimento del cinema italiano recente è fatale che la sua dialettica sia zoppicante: essa si configura sopratutto come il bisogno spirituale, già avvertito dopo altre crisi sociali e nazionali che mettono in discussione i valori supremi, di tornare alle cose, ai fatti, alla realtà in sè, contro le mistificazioni, le illusioni, le costrizioni e le deviazioni di un regime autoritario. In questo senso va anche intesa la spinta verso i ceti popolari, a lungo esclusi dalla vita politica. Il cosiddetto rimorso sociale è una componente della psicologia neorealista. Purtroppo il male era radicato, per cui si son viste nel neorealismo le stesse esagerazioni, le stesse unilateralità, le stesse astrazioni di una mentalità educata al totalitarismo. Spesso ciò ha raggelato l'ispirazione, che tuttavia resta fondamentalmente una ispirazione alla conoscenza di una realtà trascurata se non ignorata. Da codesta ricognizione, fatta un pochino col fiato grosso, non poteva uscire una visione unitaria della società italiana e dei suoi problemi: ne è uscita invece, abbastanza nitidamente, una immagine del particolarismo italiano, nel quale l'unica spinta autentica sembra essere un populismo venato di cristianesimo. Lo stesso dialetto è lo sforzo di creare un linguaggio che si contrapponga alle

tradizioni auliche della lingua italiana.Essendo, come si diceva, l'unica corrente, il neorealismo fatalmente trascina nelle sue acque torbide detriti d'ogni genere: dal decadentismo al verismo, ravvivati però dall'esperienza neorealistica. Certo la tendenza a confondere i fatti con i valori, cioè l'illusione naturalista, attecchisce bene sull'ambiguo terreno neorealistico; ma ciò è dovuto sopratutto alla rozza e primitiva dialettica di cui prima si parlava, alla quale contribuiscono non poco i rottami marxistici, con il loro ingenuo ed arretrato schematismo. Credo però che globalmente il neorealismo sia una esperienza positiva, della quale non può non tener conto anche chi la rifiuta o l'ha superata. Il pericolo grave non è il neorealismo ma la sua accademia, cioè l'irrigidirsi in formule di una realtà in movimento.

A provare che il neorealismo è, tutto sommato, qualcosa di positivo, sta il fatto che esso è un movimento di élites, cioè ottiene successo tra gli intellettuali italiani e stranieri, e non tra le classi di cui descrive le miserie. In materia di gusti le masse sono sempre estremamente conservatrici. E' una sciocca illusione demagogica che le masse partecipano alla cultura. Per partecipare alla cultura occorre cultura. Le masse hanno problemi troppo immediati per concepire la cultura altrimenti che come qualcosa di voluttuario. Perciò amano le storie piacevoli, le evasioni, i fumetti. Ciò non vuol dire che un capolavoro non può ottenere successo; esiste la cosiddetta pienezza dei tempi. Ma spesso il successo deriva da ragioni del tutto indipendenti dal reale valore di un'opera. Inoltre l'italiano, per educazione e per temperamento, rifugge dal guardare in faccia una sgradevole verità; rifugge dal problema, rifugge dal pensare. Crede nei miracoli ma non crede in Dio. E bisogna dire che ben pochi sono coloro che cercano di scuoterlo da codesto fondamentale scetticismo. Molti anzi ne profittano. Si aggiunga che per egotismo, per ignoranza o per demagogia ci sono alcuni che si divertono a mostrare cose che non hanno tanto il difetto di essere sgradevoli, quanto quello di esserlo in modo falso ed artificioso. Costoro lavorano per il re di Prussia, cioè per allontanare ancora di più il pubblico dalla realtà dei suoi problemi.

Tra i torti del neorealismo c'è la tendenza a credere che il cinema si fa da sè, o per meglio dire lo fa il regista, unico e indiscutibile autore del film, col materiale che trova per la strada. In tutto il resto del mondo civile gli scrittori di cinema vengono chiamati

autori, cioè elementi primari del processo creativo; in Italia vengono chiamati « sceneggiatori », cioè semplici coadiutori, macchinette per la trama. In questo il neorealismo ha ereditato in pieno il malcostume esistente, che consiste, tra l'altro, nel mettere in cartellone anche l'ultimo dei generici, ma non l'autore del copione. Da noi l'autore deve firmare un articolo di contratto in cui accetta che la produzione faccia al copione tutti i cambiamenti che ritiene necessari. Unica salvaguardia togliere il nome, cioè sparire definitivamente. Un regista si ritiene autorizzato a tagliare, cambiare, sostituire, tutto ciò che non è di sua immediata comprensione. Un autore può sudare giorni e giorni per capire una situazione; un regista no. Siccome l'unico autore è lui, ciò che non gli piace, che non capisce, via. Non sta nemmeno a pensarci su. La sola cosa di cui si preoccupa è di mettere la firma per primo anche come autore del soggetto e della sceneggiatura. In queste condizioni come si può pretendere che la letteratura dia al cinema un contributo sincero, originale, appassionato? Da una mortificazione all'altra lo scrittore finisce per disgustarsi e per legare l'asino dove vuole il padrone; il cinema diventa un impiego abbastanza ben pagato, che consente allo scrittore di pensare tranquillamente ai suoi romanzi o ai suoi drammi. Perciò, stando così le cose, inutile parlare ipocritamente di un rapporto tra cinema e letteratura. Per ora esiste solo un rapporto di carattere economico.

La produzione media caratterizza la condizione reale di una cinematografia solo da un punto di vista industriale; ciò che del resto si verifica in tutte le industrie. Il livello della produzione media è determinato dal livello professionale di chi partecipa alla produzione, dal capitalista, al regista, allo scrittore, all'attore. Livello professionale vuol dire maturità dei ceti medi con tutte le loro tradizionali virtù: onestà, buona fede, capacità, preparazione. Nei ceti medi italiani queste virtù non sono molto praticate. Vi dominano la genialità estemporanea, il dilettantismo, la furberia. Il prodotto non è amato in quanto tale, ma come fonte di lucro, di gloria, di notorietà; se nasce qualche opera d'arte, è sempre il risultato di un miracolo. Se il cinema non si sbarazzerà dei troppi avventurieri che lo infestano, siano essi registi, attori, scrittori o produttori; se non si porrà su un piede rigorosamente professionale, il cosiddetto prodotto medio, che nasce dalla comunità di un linguaggio e di uno sforzo produttivo, da noi non sorgerà mai.

Salvo poche eccezioni la critica italiana è inadeguata al suo compito. Gran parte di essa non conosce nemmeno i problemi di cui tratta. Spesso si limita ad applicare al cinema la critica letteraria ed artistica. Ignora i rapporti produttivi, mette sullo stesso piano di un giudizio estetico assoluto, spesso talmente astratto da lasciare il tempo che trova, il filmetto commerciale ed il film d'arte. Il pubblico è disorientato. Più grave ancora è il caso di quei critici, scrittori di qualche nome, che fanno della critica un pretesto per sfogare i loro personali malumori. La critica si può grosso modo distinguere in tre categorie: la critica giudiziaria, che assolve o condanna secondo la ideologia esteriore e le intenzioni morali dell'opera; la critica estetizzante, che si perde nel frammentismo formalistico; la critica capricciosa, la più inutile, che si limita ad offrire spunti a scrittori a corto di idee. La sterilità di questa critica si vede non solo dalla trascurabile influenza che ha sulla produzione e sul pubblico, ma dalla sua incapacità di intrecciare un dialogo ad alta voce tra critici di specie diversa. Ci sono critici capaci di andare al centro dei problemi; ma sono talmente pochi che non riescono a fare razza. Da che dipende tutto questo? Dalla mancanza di fede nella critica da parte di coloro stessi che la esercitano; pochissimi di essi intendono ed amano la critica come attività spirituale indipendente e degna della massima considerazione: taluni sono letterati che accettano il compito di critici per arrotondare lo stipendio; altri sono autori o registi mancati; altri ancora autori o registi in erba. Fanno la critica temporaneamente in attesa di tempi migliori. Tutto ciò fa parte di un quadro di dilettantismo del quale il cinema italiano si dovrà pur liberare, se non si vuole che i suoi pochi, autentici ingegni siano travolti dalla faciloneria generale, o si corrompano a poco a poco fino ad essere inservibili.

Attilio Riccio, produttore

La controversia neorealista ha il triste privilegio degli avvenimenti artistici che segnano, come si dice, una data e che, a una distanza anche troppo breve da quella data, già sembrano stranamente scaduti. Non è facile immaginare che cosa sarebbe stato il cinema italiano se un drappello di giovani risoluti non avesse tagliato per sempre i fili dei Telefoni Bianchi. Ma non si tratta, evidentemente, di discutere il senso di un movimento, che ebbe tutte le audacie e as-

sunse tutti i rischi di una rivolta, promossa da più parti, sotto l'insegna della libertà. Si tratta, invece, di vedere se questo movimento non abbia perduto la sua forza d'urto e non si sia trasformato in una semplice prospettiva.

Se la sua prima e più urgente richiesta fu la libertà d'espressione, la prima lotta del neorealismo fu per il diritto di usare l'espressione cinematografica contro le norme del cinema tradizionale. In arte non basta poter dire quel che si vuole; occorre ancora la facoltà di dirlo « come » si vuole: inventando, secondo l'occasione, le proprie regole di grammatica. A meno che la precisione del linguaggio non si consideri un valore secondario, bisogna ammettere che il valore della lezione neorealista dipendeva dalla straordinaria pertinenza del suo linguaggio. Neppure il trapasso dal film muto al sonoro aveva portato a una riforma così radicale degli istituti cinematografici. S'intende che agli inizi i problemi di mestiere sembrarono subordinati al problema più intimo della sincerità, ed è vero che nel momento migliore il neorealismo non dissociò mai la ricerca formale da una protesta di fede, che la condizione dei tempi confusamente suggeriva. Ma oggi non possiamo non operare questa dissociazione, quando vogliamo riconoscere il contributo permanente, che il neorealismo ha dato al cinema nel suo insieme.

E' una circostanza curiosa — ma non un caso — per la riflessione critica, che all'*ideologia* dei neorealisti sia mancata quella dura coerenza, quella compattezza e perfino quella modernità che si è rivelata in modo così inevitabile nel linguaggio da loro inaugurato. Si esagera di poco se si afferma che la fortuna del neorealismo è tutta qui — adoperando la parola « fortuna » nel significato che le prestano gli storici. Perchè nel tentativo di provocare le cose e farle parlare con la loro stessa voce consiste la differenza tra il nuovo realismo, che interroga la realtà, e il vecchio naturalismo, che trova nella realtà la risposta prevista. Sarebbe stato assurdo nel decennio 1945-1955 che le cose, sollecitate a raccontare la loro storia, l'avessero tradotta uniformemente in termini di dialettica sociale. Il dopoguerra ha trovato i giovani registi italiani molto meno preparati sui testi marxisti che sui problemi propri del cinema.

La controversia neorealista è irrimediabilmente desueta da quando la percezione delle cose, che il neorealismo aveva acquisito come una sua proprietà esclusiva — e insieme come un'arma di combatti-

mento — si è convertita in una tecnica utile e disponibile per una quantità di occasioni, che resta ancora imprecista. I polemisti che insistono sul carattere « tipico » e « nazionale » del film neorealista, dovrebbero sottoporsi alla fatica, forse insostenibile, di scegliere nella produzione del decennio quegli esempi puri, rigorosi e in qualche grado omogenei che soddisfino precisamente la Regola del neorealismo. Non si sa bene, in questo caso, quale sorte toccherebbe ai *Vitelloni* e a *Marty,* che sono certo i fiori estremi, e più splendidi e capricciosi, d'un albero non più giovane.

Non è una disgrazia che un movimento artistico digradi insensibilmente nella maniera; è una fatalità che concorre all'avanzamento del gusto. L'errore, se mai, sta nel pretendere che la novità di ieri non diventi il luogo comune di domani; e, peggio, nel combattere il luogo comune di oggi in nome della novità dell'altro ieri. Il cinema italiano continuerà ad essere neorealista nella misura che la produzione dei registi, che si dicono neorealisti, saprà fornire una conoscenza sempre più diretta, concisa e ferma del reale. Purtroppo, una simile conoscenza non si sviluppa secondo un piano collettivo di studi, ma secondo piani individuali, che si affidano all'esercizio quotidiano e disinteressato dell'artista. Come insegna la storia recente del teatro, il lavoro dell'artista risulta tanto più prezioso ed autentico quanto più conserva il suo carattere sperimentale. Ma questo significa che il progresso del cinema italiano ha in comune con la revisione del neorealismo solo la possibilità che i registi italiani, dedicandosi alla critica del passato, finiscano per ricordarsi del presente. E significa anche che l'originalità è un rischio assoluto, che si deve correre da soli, senza il preventivo permesso dei circoli intellettuali e senza la assicurazione legale dello Stato.

Le notti bianche di Visconti: manierismo del “ fantastico „ e scorie neorealistiche

di PIO BALDELLI

Per formulare un giudizio su *Le notti bianche* di Luchino Visconti potremmo anche limitarci a un confronto con il grosso della nostra produzione cinematografica. La quale, come si sa, sguazza tra la cronaca informe, l'aneddotica più inerte e senza alcun lume di critica, la sciatteria triviale del gergo: essa pone al vertice di ogni aspirazione il successo, economico e di notorietà, al quale ogni altra cosa va subordinata e sacrificata. Di fronte a questa congerie di prodotti, il film *Le notti bianche* spicca per decoro, pregi formali, saldezza di impianto, serietà di impresa finanziaria, cura dei particolari, eccetera. Se però proviamo ad adoperare un diverso metro di giudizio, cercando di rimarcarvi alti meriti poetici, o espressioni di sincerità e di commozione, o affinità con l'autore del testo letterario, oppure i segni di feconde aperture verso temi nuovi (« una porta nuova ai giovani registi italiani »), in tal caso il discorso cambia. La poesia, la sincerità, la novità tematica, la costruzione del personaggio hanno poco da spartire con questo film. Confrontata con certi valori, l'opera reagisce come la cartina di tornasole con gli acidi, svela cioè, vistosi come mai prima, i vizi della regia (1). Che compito si

(1) Il tentativo più smaccato di prevaricazione sul testo cinematografico lo compie Guido Aristarco. Egli ragiona così: Visconti è un genio (anzi, giunge a dire che è il « corrispettivo cinematografico » di Thomas Mann). Nelle sue opere c'è il passato, il presente e il futuro, in una imponente dialettica che culmina nel film *Senso* (egli è Ussoni più Franz); è volto alla trasformazione della vita: i suoi personaggi « tendono al futuro »: Gino, 'Ntoni, Maria Cecconi, Malher. I suoi testi di partenza dovrebbero essere sempre Verga, Cecov, Tolstoi, Balzac, Cervantes, Stendhal: che contengono il futuro. Ora però ha scelto male il testo perchè « Le notti bianche » non contiene il futuro, manca la dialettica volta alla trasformazione della vita. Perciò il regista marca il passo, trascurando di allinearsi sulle posizioni di avanguardia della storia. Ma per l'arte non è in arretrato, l'arte nel film è sempre eccezionale, immutata la resa poetica, da genio, appunto. Dunque questo film non è minore, ma è solo uno « scaricamento », un « cambiamento alla Picasso » che deriva dalla formula di produzione. Del resto, il regista ha avvertito il pericolo, e ha cercato di rimediare con innesti di realtà, ma più di tanto non ha potuto. In conclusione, per l'Aristarco il film è straordinariamente poetico, ma non contiene il futuro, non mostra la trasformazione della vita.

proposero il regista e i suoi collaboratori? Come hanno lavorato sul testo letterario di partenza?

« Le notti bianche » di Dostoevskij fu scritto nel 1848, un anno prima dell'inizio della prigionia dell'autore. Il tema del racconto è quello della « solitudine che genera un esasperato bisogno di comunione ». Ma questo è solo un punto terminale, generico, o magari la premessa privata dell'autore; il racconto è diverso. Bisogna evitare di forzare questo fondo penoso e drammatico della vicenda con la ricerca di una base patologica, « riflesso di un momento trasognato in cui ogni contatto con la realtà è perso ». E' probabile invece che la lettura del testo da parte del regista e della sua sceneggiatrice abbia seguito una linea del genere (una interpretazione simile del testo letterario trovo anche nel volume — edito da Cappelli — dedicato al film, e curato da Renzo Renzi). Invece il racconto va distaccato dall'immagine di un autore ingolfato nel sogno, nel quale la vita diventa vizio e malattia della mente, e che annulla ogni rapporto con gli altri, immerso nel giro vuoto dei paradisi artificiali. Il racconto non è affatto la trascrizione di una tale situazione, se mai riflette il momento successivo, di controllo del sogno e di superamento nella riflessione fervida ma lucida. L'autore vi ha colto il punto di esatto e poetico equilibrio tra sogno e realtà, tra verità e finzione. Ma prima di tutto: qual'è lo stato d'animo dell'autore, il punto di vista da cui egli riguarda i fatti che racconta? E' forse dentro il sogno come un naufrago sul cui capo pesa l'onda, nell'angosciosa disperazione di un crollo; trascrive i fatti come se ne fosse ancora preda, sommerso dalla loro vertigine? No, l'autore narra proprio *una storia passata,* prossima al ricordo e ai sentimenti ma che egli può guardare con distacco: con amarezza e serenità. La prima persona grammaticale assicura alla vicenda un sigillo di domestica intimità. Il protagonista racconta non dal fondo di un baratro, ma con il vivido e pacato calore di uno che, pur nella mestizia senza rimedio, ha toccato una riva di maturità e di verità. C'è nell'autore quasi la forza di una speranza, o meglio, un fervore di vita pacata, maturata.

La vicenda che egli racconta è « normale », per niente straordinaria nel fondo, o vertiginosa: questo nel punto di partenza, nei trapassi di situazione e di psicologia, e nella conclusione. I punti di forza della narrazione sono proprio il « distacco » anche nell'amarezza, la normalità dei fatti, la giovane età dei personaggi (vivace, impetuosa, lieve fino all'incanto del sogno, del disinteresse, delle speranze felici e fiduciose). Nel preambolo il paesaggio anima di con-

corde e pungente vicinanza le movenze irrequiete del personaggio: esso è aperto come la mente di lui, vivace e ampio. Poi si ritirerà perchè lo stato d'animo del protagonista da incerto e annaspante nel fecondo turbamento si preciserà in forme di tensione, di rapporto diretto con una presenza umana definita: venendo in primo piano uno scambio umano intrecciato e ricchissimo, esso non può che occupare tutto il quadro, relegando sullo sfondo, come discreto motivo di accompagnamento (gli accenni alla pioggia, alla nebbia, e alla nuvolaglia fuori dei vetri), la nota paesistica o la materiale verosimiglianza del traffico « pedonale ». Descrive insomma un arco normale, modulato su un tempo interiore; sicchè i personaggi non vivono mai nel vuoto, ma sempre nel pieno di un ambiente che realisticamente si adegua al ritmo della vicenda. Non ci sono spazi narrativi da coprire con la magia di quinte scenografiche: i dintorni di Pietroburgo, il lampeggiare della luce sulle cose, d'un tratto, interrompendo il consueto grigiore — vengono incorporati nella figura umana: solo così il paesaggio acquista un timbro e un fremito interiore — questo, e non altro, è il procedimento di « sottrazione » adoperato dall'autore; che spiega il fatto per cui, quando l'avvenimento umano penetrerà più addentro nella gioia e nel dolore, la riduzione del paesaggio continuerà, naturalmente, fino al limite di fuggevoli riferimenti che tuttavia non creano alcun vuoto intorno ai personaggi nè precipitano il lettore nella sensazione della vertigine: bastano quei pochi tratti a dare il senso della pienezza ambientale. La stessa misura organica funziona anche nelle gradazioni psicologiche, per esempio l'autocaricatura del sognatore: la vorticosa varietà dei toni fino allo scatenamento del comico, non è uno sfoggio gratuito dell'autore a discapito dei personaggi, relegati in un angolo: si tratta oltre che di acuta osservazione dei processi del sogno, di realistico adeguamento alla situazione dei personaggi nelle forme del dialogo. Il patetico è coperto dall'ironico anche perchè il sognatore teme ancora la reazione della fanciulla, una sua gioconda risata, e quasi si pente di essere andato tanto lontano non sperando di poter essere capito. Sotto la canzonatura di prima, affioravano la pena per la crudeltà della vita, per cui tutto ciò che è razionale purtroppo non è anche reale, e la protesta per il fatto che la purezza sembra popolare solo i sogni, mai la realtà. Ora che, con suo stupore, il protagonista si accorge dell'attenzione seria della fanciulla e della sua timida simpatia (egli desidera ben più che un semplice scambio tra conoscenti: per accettare la vita gli occorre incontrarvi sentimenti

altrettanto puri e forti di quelli provati nel sogno), i temi del discorso rivelano il fondo più triste di questa lucidità, il senso drammatico del distacco. Quando il mondo si raffredda d'intorno, e gli incorporei sogni si sbriciolano e non contano più niente, allora sopravviene la solitudine, e ci si accorge di aver perduto invano i migliori anni. Ma, finalmente, il protagonista ha in mano una realtà non deludente (la ingenua cordialità di lei), che non sfigura, anzi pareggia l'incorporea lievità delle figure del sogno.

Chi è Nastienka? E' una semplice fanciulla, che vive una vita normale. E' vero che essa sta sempre presso la nonna, cuce e legge, legata alla sua gonna con una spilla, ma essa, ci dice l'autore, vive all'inizio del secolo scorso, ed è stata punita dalla nonna con l'espediente della spilla dopo una « biricchinata »: « si trattava d'un'inezia »: infatti l'autore ci avverte che essa non ha che quindici anni, si è innamorata prima di sedici anni, ed ora, nel corso dell'azione, ne ha appena diciassette. Una fanciulla dunque, graziosa, capelli neri, sguardo « intelligente », ha una « fanciullesca, irrefrenabile e gioconda risata »; si comporta con una naturale accortezza fatta di buonsenso femminile, ma è ingenua, fiera e sensibile; vive un po' sola, come tante ragazze orfane della sua età e nel suo ambiente. Essa nutre affetti pronti ma senza enfasi o patetismo; ha dei sogni come ogni fanciulla della sua età, ma il fantasticare le è agevolato dalla sua condizione; poi, i suoi sono sogni modesti, quasi infantili (sposare il principe cinese), non durano molto, non l'hanno resa trasognata; è concreta e agisce con misura. Naturalmente esiste in lei l'ansia confusa di evadere, di conoscere la gente e il mondo, di uscire dall'ancoraggio meschino della nonna. Ha il senso della dignità e dell'onore e una tenace fiducia negli impegni presi. La sua è una storia d'amore, e quindi rappresenta anche un sogno, come ogni storia del genere; ma non è un delirio della fantasia, un impegno celestiale, sovrùmano o irrelato, con un carico allegorico. La sua storia d'amore resta dunque quella di una ragazza di questo mondo. Si snoda normale e perfino dimessa e casalinga: nei suoi modi, credibili per chiunque, compare proprio una misura domestica, quieta e lineare. Essa la narra con espressioni piane e vivaci, con scoppi fanciulleschi ed elementari, e improvvise malinconie, tra slanci e momenti di ritrosia. La normalità di questa storia è contrassegnata anche dalla precisione di passaggi psicologici nei quali l'amore si fa strada nel cuore della giovane e nell'inquilino.

Il quale non mostra niente di speciale o di ambiguo, di miste-

rioso, non ha nessuna particolare attrattiva fisica. E' un giovane « piacente » ma anche « da poco » — come dice la nonna —, che si trova ospite nella casa non perchè debba sfuggire a chi sa quali agguati o persecuzioni: la sua condizione economica non gli consente il lusso di un appartamento più comodo: infatti è un uomo povero che non ha « neppure un impiego decente ». La fanciulla non lo guarda come un'apparizione, non sgrana gli occhi quando lo vede la prima volta, anzi la sua comparsa la porta a qualche comica riflessione sulla nonna che avrebbe voluto che tutto fosse come ai suoi tempi e che involontariamente la aizza chiedendole se l'inquilino è bello e giovane: ma questo pensiero dura solo un attimo e subito si rimette a contare le maglie, a fare la calza, e poi non ci pensa più per parecchi giorni. Il giovane è pieno di riserbo ed ha, come dire?, intenzioni serie tanto che la mette alla prova chiedendole di andare con lui a teatro di nascosto dalla nonna, e si rassicura quando la ragazza risponde con un rifiuto poichè non vuole ingannare la vecchia. L'autore non lo inquadra « dal basso », impalato e scuro contro sfondi chiari; egli si siede vicino alla nonna e parla con lei a lungo, casalingamente. E' alla mano, capace di scherzare, tanto da intonarsi naturalmente con l'indole e l'età della fanciulla; inventa anche quel piccolo raggiro per trascinare nonna e nipote a teatro. E' ragionevole, e circonda di cautele il ghiribizzo un po' fantastico di ritrovarsi dopo un anno in capo al ponte presso il canale; egli stesso, del resto, provvede a fissare un impegno ben altrimenti serio: « ma ripeto, se ciò non avverrà tra un anno, verrà pure il giorno in cui questo accadrà assolutamente; ben inteso, solo nel caso che voi, nel frattempo, non ne abbiate preferito qualcun altro ». La sua assenza di un anno non è misteriosa, egli va a Mosca per lavoro, si preoccupa di cose terrene, ragiona alla ragazza come un bravo giovane: si è accorto di provare amore per essa ma si tormenta anche perchè è povero e non ha neppure un impiego decente: « Come potremmo vivere, se pure io mi sposassi con voi? ». Egli si reca allora a Mosca nella speranza di aggiustare i suoi affari, così sarà in condizione di potersi ammogliare; quando ritornerà, se essa lo amerà ancora, egli le giura che saranno felici; ora non è possibile, non può, non ha il diritto di promettere chechessia. Ha ragione quindi il protagonista del racconto quando dirà di lui che « da tutto si vede che è una persona delicata e che ha agito bene ».

L'equilibrio delle due « storie » crea nella narrazione varietà e movimento; fissata la circostanza e la natura dei personaggi, lo svol-

gimento della vicenda procederà fino alla chiusa nella più esatta dosatura di fantasia e di realtà. Tra questa parte e il momentaneo avvicinamento affettuoso, e poi la chiusa amara, si interpone una specie di ponte psicologico che segna i trapassi necessari per andare dai personaggi allo scioglimento. Questo ponte è rappresentato dalla « notte terza ». Dopo le vicende di questa « notte terza », l'autore colloca una lunga pausa pari all'intervallo di una umida e piovosa giornata nella quale i due protagonisti non si vedono: un intervallo che, scavando nel tempo, naturalmente acuisce la tensione nervosa, le fantasticherie del protagonista e la normale concitazione dei suoi sentimenti. In questo vuoto di azione, viene raccontata la vicenda fondamentale. Si scavano, perciò, nelle pieghe della narrazione questi larghi e variati intervalli che sistemano gli avvenimenti secondo prospettive ogni volta nuove e imprevedute. Non si può perdere nessuno di questi passaggi se si vuol raccontare questa storia di fitti, lampeggianti e fragili rapporti interiori, pena dei goffi salti di coerenza che porterebbero ad una completa incredibilità. Occorre mantenere assieme la naturalezza e la labilità di questa vicenda senza alterare o ingrossare i connotati dei personaggi. Gli espedienti voluminosi non possono surrogare la trama delicata e nitida, che si concentra all'interno delle figure. Se faccio intervenire la esteriore drammatizzazione dei punti di partenza dei protagonisti, e poi pesanti accidenti secondo la norma della verosimiglianza, concentrando l'azione nel tempo e nello spazio, mi porto al livello di certe esibizioni spettacolari, o sul piano di una meccanica ripetitoria nella quale le trovate e la bravura scenografica non riescono a coprire il vuoto di una emozione poetica.

Nel testo i personaggi appaiono, senz'altro, condizionati dai confini dell'esistenza e dal quadro del tempo: ma la grandezza sta proprio nel modo con cui queste deboli creature, che non hanno niente di sensazionale, che somigliano a noi, e a cui non capita niente di stravagante, conservano la loro piena e fortissima autonomia umana: sono dei personaggi, non delle marionette preziose, incastrate in un minuto giuoco di mosaico. Proprio tali svolte nella cronologia ci piombano in uno stato d'animo complesso per il quale viviamo, contemporaneamente, un potente incanto d'amore, quanto il cuore arde, e una tristezza incombente. Ma i due elementi non si appesantiscono a vicenda; lo sguardo dell'autore non si intorbida, e così l'incanto di « ieri », invece di spezzarsi, mantiene la sua leggerezza favolosa. Eppure la storia d'amore non si accampa come un idillio,

priva di maturità. Questo cielo di chiaroveggenza, di tenera e fraterna tristezza, di nobile comprensione costituisce una vera educazione dei sentimenti per il lettore, che qui vive la trepidazione di un affetto che cresce, ma fragile e perituro: e questo è un valore, come pure la protesta per l'impietosa durezza della sorte di chi « non è » perchè si trascina misero, umiliato ed offeso. Si tratta del momento più importante di una lettura, quando il personaggio non ci resta più estraneo e per definirne la sorte non basta la parola « bello », ma occorre la parola dei ragionamenti giusti, « vero ». L'amore nella fanciulla si presenta nella sua forma primaria, giovanile, quando regna assoluto: trasporto dei sensi, foga del cuore e lampeggiamento della fantasia: ma anche fiducia verso il mondo e verso gli altri, fiducia che anche negli altri alberghi la trasparenza morale e la devozione che vive nel proprio sentimento, quasi l'incantata sicurezza che nessuno agisca di frode, dietro dèi ripari. Questa latitudine fraterna appare scossa nella fanciulla: potrebbe capitare alla sua storia un brusco precipitare verso le strettoie della vita. Ha paura che il fidanzato non si presenti più: ma la percuote ora non solo il senso dell'abbandono dell'uomo amato, ma la solitudine più grigia di chi sente la perdita definitiva della ingenua fiducia nutrita per il prossimo. Perchè anche l'uomo più buono par sempre nascondere qualcosa al suo simile? La pena aguzza i sentimenti della fanciulla, li matura moralmente fino alla comprensione pietosa e all'intuizione fraterna delle pene. L'interlocutore non rappresenta ai suoi occhi solo una fonte di affetto gentile e puro, di fedeltà e di fervore: egli è sopratutto un uomo che non le ha nascosto niente, che non ha temuto di profanare i propri sentimenti quando le ha svelato i giochi della fantasia, come se loro due fossero alla pari. « Voi state guarendo, voi, davvero siete un tutt'altro uomo da come vi siete descritto ». E' bellissima, nel racconto, la crescita interiore della fanciulla che, concentrando il sentimento, acquista la lucidità per definire nitidamente una persona ed un destino. Il suo giudizio è a fuoco, come prima lo era stato nei suoi confronti quello del giovane: ora è maggiore di lui, quasi una sorella.

Tale itinerario dei personaggi che toccano ormai l'accordo morale, spiega al lettore le fasi successive della vicenda che dovrà sboccare, naturalmente, sotto la sferza di un isolamento che appare definitivo, a qualche sosta di ebbrezza. Niente di questa orditura di sentimenti resta in ombra, anche se niente è portato sul piano dell'amplificazione retorica. Tutto è detto col massimo risultato e il

minimo mezzo, tutto è semplice e memorabile, una enorme energia è latente dietro ogni invenzione e non fa mai la voce grossa. L'arco complessivo ha una coerenza senza incrinatura: una coerenza infrangibile, ma insieme elastica e leggera, senza opacità. Base della composizione narrativa è questa verità e discrezione psicologica di cui l'autore segue ritmi e significati con precisione limpidissima e penetrazione infallibile.

* * *

Vediamo ora come il regista lavora intorno a questo materiale. Suso Cecchi D'Amico era incaricata della ricerca del soggetto. « La scelta — essa scrive — doveva puntare su una storia da realizzarsi dal vero, senza limitazioni sul tempo di realizzazione, ma senza la partecipazione di attori di grido; oppure su un testo tutto a fuoco su alcuni personaggi per i quali l'interpretazione di grandi attori fosse indispensabile. Mentre discutevamo progetti di diverso tipo, io ebbi occasione di parlare con mio padre Emilio Cecchi, del film che volevamo fare, ed egli mi disse che più volte si era domandato come mai nessuno avesse pensato a portare sullo schermo alcuni dei racconti e romanzi brevi di Dostoevskij. In seguito a questa conversazione ripresi in mano i romanzi brevi di D., mi fermai su " Le notti bianche " e lo proposi a Visconti, che lo accettò subito, quindi agli altri soci ». Intanto in Visconti s'era venuta maturando l'avversione al dilagante neorealismo bozzettistico, gonfio di salute epidermica; aveva anche prestato attenzione al dibattito, svolto nei due ultimi anni, intorno alla " ricostruzione del personaggio ". C'era anche: il desiderio di una storia di grana preziosa ma nel contempo popolare (i " grandi sentimenti "); qualche accenno ad una predilezione per una storia mezza vera e mezza fantastica (l'esperienza del teatro di prosa, d'opera e dei balletti; la passeggiata notturna dei due amanti nella Venezia di *Senso*); e la voglia di sfrenarsi tra scenografie e luci (" qualche nuova esperienza espressiva "). Ma sopratutto c'era Maria Schell, premiata dalla giuria di cui faceva parte lo stesso regista. La sceneggiatura si dispone, in un primo tempo, proprio intorno a questa presenza dell'attrice, quasi nell'intento di tracciare un ritratto a tutto tondo della protagonista femminile. Se non si afferra questo punto, e ci si limita a mostrare la riduzione del personaggio del " sognatore ", c'è il rischio di lasciarsi sfuggire la chiave interpretativa del film. Scelto il testo da ridurre, ci si preoccupò di rendere credibile la vicenda allo spettatore di oggi. Il secondo pro-

blema fu quello di rendere " cinematica " la storia. In altre parole, il regista, pur mantenendo l'architettura del testo, vuol creare una vicenda più vera (" reale "), più moderna e vicina allo spettatore, il quale partecipa quando incontra ciò che è vario e credibile. Da una parte, il regista vuol fare grande, dilatando lo spessore della storia con simboli e mistero scenografico (realistico e finto; crudele e sentimentale; prezioso e popolare; una dura parabola del nostro tempo ma anche una storia commovente), e compone secondo un procedimento " dialettico ": un conflitto in un'idea, le storie dei due personaggi che si scontrano. Dall'altra parte, il regista esige il massimo di verosimiglianza, di ricerca minuta degli oggetti e dell'ambiente " reale ". Anzitutto, però, ha bisogno del testo per la messinscena. Poi deforma questo testo sulla propria misura e divarica le situazioni, alla ricerca del conflitto sensazionale, coreografico-simbolico, spingendo i termini (personaggi e circostanze) agli estremi " teatrali ": questo accade per Mirandolina e il cavaliere di Ripafratta nella regia della " Locandiera ", per Franz e Livia nella regia di *Senso*, per l'operaio e sua moglie nel film *Bellissima* e qui, in *Le notti bianche*, per i due protagonisti.

Essi vengono distanziati, e gravati ognuno di allegorie e allusioni fino alla catastrofe. Per Natalia si cerca un eccezionale punto di partenza, immergendola nel clima rarefatto del paesaggio (una creatura fuori del mondo); Mario viene " degradato " e spinto in basso fino al gergo " neorealistico " più evidenziato e di maniera. Il carico dei sogni dalle spalle del protagonista passa sulle spalle di Natalia. La quale finisce per simboleggiare, nella polemica contro il tempo, una condizione " che ingiustamente è passata di moda e che deve, invece, essere recuperata " (la purezza della speranza, le adesioni totali, la vera passione, la capacità di sognare e di tener fede ai propri sogni, l'importanza della favola). L'entrata di Natalia, nel racconto cinematografico, è circondata di precauzioni misteriose: lame di luce che inquadrano angoli imprevisti e lerci, figure nere che emergono dal buio, guaire di un cane, fischi e rumori lontani del porto, rintocchi di ore e di campane da campanili distanti, strade desolate dove ciondola un personaggio maschile " mediocre ", comparso da poco, e quindi ancora secondario, non legato ancora allo spettatore che, perciò, sta in attesa di altro, qualcosa che esca dall'ombra. Ed ecco in questo alone di magia scenografica, l'apparizione: una figura di donna nera, piuttosto piccola, immobile, quasi, indistinta. La villania dei molestatori in motocicletta vuole acuire questo senso di paura

sospesa e di minaccia. La donna finge di farsi accompagnare a casa dal giovanotto, poi la vediamo occhieggiare, nascondersi, poi uscire, ed avviarsi ancora da sola nel buio verso il ponte. Perchè questo raggiro, pensa lo spettatore? dove va? perchè cerca di sfuggire il giovane? quale mistero c'è sotto? " Forse ci incontreremo " — dice la ragazza al momento del congedo, e poi come parlando a sè stessa: " ... se non sarà successo niente prima ". Mario fa per dire qualocsa, ma la ragazza ha già aperto il portone della sua casa ed è scomparsa subito richiudendolo alle spalle. Mario resta fermo a guardare un momento, poi lentamente si volta, fa qualche passo. Di nuovo incuriosito, come volendo sincerarsi del numero della casa, torna indietro. Questa volta va proprio davanti al portone, guarda la casa, ed ora ecco che un rumore gli fa abbassare lo sguardo. Il portone è stato aperto e sulla soglia è comparsa di nuovo Natalia. La ragazza è sorpresa fino allo spavento, di trovarsi davanti Mario, ma subito si riprende e tenta di sorridere: " Volevo dirle... domani sera io sarò lì alle dieci ". Prima che il giovane abbia fatto a tempo a rispondere, essa scompare di nuovo richiudendo il portone. Questa volta egli sorride soddisfatto e subito si avvia camminando di buon passo. La " camera " inquadra la porta: la ragazza apre appena uno spiraglio e spia verso la strada. Rassicurata che ora non ci sia più nessuno, riapre e scivola via nella strada; correndo rasente i muri torna nella direzione della strada lungo il canale.

Questo giuoco di sospensioni carica la scena di una forte dose di tensione " spettacolare " che prepara il tema dell'amore di Natalia per l'Inquilino (nei propositi: una forma " bella " e un po' tenebrosa). Il commento musicale cerca di fornire al sogno ed ai " grandi sentimenti " il sostegno delle sue cadenze " eroiche " (ma si tratta di Wagner tradotto da Mascagni). « Il tema dell'amore di Natalia per l'Inquilino — ci spiega Nino Rota, autore delle musiche — è il motivo predominante: la musica del filtro (da " Tristano e Isotta "), un amore fatale. Una frase che si arricchisce di altre, più agitate, esaltate: una sorta di richiamo della foresta... Come spirito, si tratta di una musica da romanticismo tedesco, tra Schubert e Wagner. E' un amore da " Sturm und Drang ", secondo una concezione eroica, teatrale. L'amore, per Visconti, è il tema di Wotan. Egli voleva le trombe ».

Ad isolare ancor più il personaggio di Natalia nel cielo rarefatto dei sentimenti totali, giuoca anche la distanza psicologica in cui viene a trovarsi il deuteragonista, Mario. Di esso il regista traccia subito

con grossi segni un aspetto, quello della mediocrità prosaica. Mario è un posato piccolo-borghese che abita in una pensione di famiglia ed aspira al quieto vivere; è attratto da Natalia ma non la capisce: la sua stizza esplode in imprecazioni quando la ragazza fugge precipitosamente dal dancing; commette anche la piccola viltà di stracciare di nascosto la lettera che gli era stata affidata. E se la visione della città corrisponde « al ricordo che la mattina dopo ognuno ha del paesaggio notturno di una città nella quale si è girato a lungo, durante le ore piccole: nella memoria tutto resta indeterminato e indistinto, strade, piazze, vicoli, si compenetrano gli uni negli altri, le persone non hanno più fisionomie precise, ma diventano forme, volumi, macchie di colore » — secondo quanto ci assicura la Suso D'Amico; per contro, i risvegli di Mario sono resi « in termini oggettivi, sia per contrasto con il clima particolare delle notti, sia per sottolineare la mediocrità di Mario, il suo temperamento buono, ma fondamentalmente limitato ». Ma, in effetti, questa contrapposizione è tenuta con mano pesante: si tratta di una osservazione trita, frammentaria (nel contesto narrativo) e prolissa (la duplicazione del risveglio di Mario) della realtà. Le scene del risveglio seguono anche una tecnica neorealistica: esse vennero improvvisate sul posto, tra regista e interprete come quando si trascrivono dialoghi a non finire, con la curiosa obbedienza e rischiosa facilità d'un magnetofono. I particolari risultano ingigantiti (il pediluvio in una bacinella, per esempio, o la figura di Mario infagottato nelle sciarpe e preda del raffreddore: siamo alla maniera di *Bellissima*: le sequenze del casamento, le donne vocianti, la Magnani che fa la puntura, la lezione di recitazione, eccetera). La caratterizzazione della padrona della pensione è abbastanza caustica: ma in fondo a che servono queste variazioni fuori tempo, piene di cose inutili, fruste? E' inerte accademia « neorealistica » (per esempio, la voce della padrona al telefono, contrappunta, fuori campo, l'immàgine di Mario che si sta tirando su dal letto: « Sì, adesso dottore vengo da lei, sì, sì, sì, son da lei. Dunque, dottore, hanno telefonato. Stamattina presto, hanno portato l'analisi delle urine. A me pare che non ci sia niente... dopo, vedrà lei »; e ancora la voce della padrona, mentre Mario si sta asciugando il viso: « Ecco la puzza dove la sentivo! Il bidone... sono tre giorni che stava qui »). Anche a causa di queste forzature « neorealistiche » diventa inconsistente il personaggio maschile: Mario è un gaglioffo, un tonto. Mastroianni (che, tra l'altro, solido e prestante com'è non somiglia fisicamente al proprio personaggio), pur bravissimo, non può

che assecondare, talora un po' troppo docilmente, la goffa ingenuità del personaggio: nel pezzo, per esempio in cui si lava i denti e la pasta gli cola sul mento, o quando chiede alla padrona di smacchiargli il vestito e cerca di esprimere la sua ansia gioiosa con scotimenti e mossette puerili, e nella mimica che accompagna il gruppo di battute che cominciano con: « ... io sono terribilmente timido... ».

Anche se la piattaforma su cui poggia il contrasto dei due protagonisti appare piuttosto fragile, tuttavia fino a questo punto una linea direttrice nella narrazione esisteva; fosse il regista rimasto fermo a questo tema, ne usciva salva perlomeno la coerenza del racconto cinematografico; invece, mentre spinge in alto il personaggio femminile, contemporaneamente lo tiene stretto a certi particolari del testo letterario, bloccandone lo sviluppo. Di fatti, vediamo che cosa accade al personaggio di Natalia. Di lei il testo forniva un ritratto « fanciullesco », come ricorderete: « Passava dal sorriso alle lacrime e dal pianto al sorriso con una impressionante rapidità ». Le sue sono fantasticherie, scatti e trepidazioni di sedicenne (che vive nell'Ottocento); ora, Maria Schell — non più giovanissima e gravata dal peso dei simboli e delle responsabilità ideali — è costretta a dar corpo ai passaggi più incorporei e fanciulleschi. Il risultato è di una puerilità e falsità senza pari. Pietro Bianchi ha addossato alla mediocre prova di Maria Schell la responsabilità di questo afflosciamento del personaggio che si contorce malamente tra tormenti adulti e mossette infantili. Essa non avrebbe il « phisique du rôle »: non può essere « un'amante felice, un'innamorata malinconica, ma cui finiscono per andar tutte bene ». Essa infatti non ha corrisposto all'attesa: « Per giudizio comune — scrive Bianchi — i suoi sorrisi, gli attucci, il muover degli occhi e del capo non sembravano corrispondere alle più intime esigenze del personaggio. Piuttosto apparivano comportamenti di mestiere, mosse retoriche di un personaggio non costruito su se stesso, attraverso sviluppi emotivi, ma definito « a priori », difese effettistiche destinate a mascherare un vuoto sentimentale ». Ora non è che la recitazione di Maria Schell non sia manchevole; ma per la ragione opposta: essa si è fin troppo piegata alle imposizioni del personaggio di maniera, svuotato dal cumulo delle contraddizioni. Valga un esempio. Prendiamo l'episodio della spilla. Nel testo letterario la faccenda è senza peso, inserita nel continuo scoppiettare di canzonature da parte della fanciulla (l'episodio della vecchia Fiocla, per esempio). E capita vari giorni dopo l'arrivo dell'Inquilino. Nel film viene anzitutto drammatizzata la comparsa dell'Inquilino. La

figura della nonna perde ogni traccia di autonomia, e diventa una voluta stonatura, un elemento estraneo che serve a mettere di fronte l'« apparizione » e la ragazza. Ma poi la cosa si risolve nel brontolio di una macchietta gracidante, priva di misura: essa non si limita a lodare come sempre il tempo antico proclamando, nell'occasione, che ai suoi tempi un inquilino « da poco » non si metteva pure ad essere di aspetto piacente: nel film la vecchia dice addirittura che ai suoi tempi non capitavano inquilini di bell'aspetto.

Ad aumentare la confusione di Natalia e l'enfasi dell'apparizione, il regista trasferisce, nello stesso brano della comparsa dell'Inquilino, l'incidente capitato alla fanciulla che, dietro invito della nonna, si alza per prendere qualcosa, si dimentica della spilla che la lega alla gonna, e fa quasi cadere fuori dalla poltrona la vecchia. Essa è al colmo dell'imbarazzo, si alza in piedi di scatto, piange, eccetera. La Schell vi compare, ripeto, mostrando la sua età non più giovanissima; il regista — costretto prima il personaggio in una dimensione magica (si noti quanto spesso, interrompendo il filo del discorso, usi il primo piano per mettere in luce e sfruttare gli occhi e le espressioni della Schell, quasi un improvviso aumento di volume) — qui lo degrada al piano infantile e gli fa raccontare, per grevi e materiali particolari visivi, la storiella della spilla. L'episodio, in quel moderno quartiere, tra luci al neon, motociclette e autobus, non può che apparire ridicolo ed improbabile. Lo spettatore non trova naturale questa Natalia, donna dei nostri tempi, che una vecchia ebete lega con la spilla, quando poi la stessa Natalia passa le notti intere, d'inverno, fuori di casa nell'attesa di un giovane che quasi non conosce. Il regista obblica lo spettatore a riconoscere le strade e le piazze di quel quartiere, moltiplicando gli oggetti « realistici » nella visione; ma allora non può pretendere che esso non continui il confronto passando ai personaggi che camminano per le vie del quartiere: ora, nel nostro tempo, vivono, sì, dei sognatori anche strampalati, o persone piene di dolcezza e fedelissime negli affetti, ma non conformate in maniera talmente contraddittoria (2). Il regista costringe l'interprete senza posa a sottolineare i suoi effetti nell'intensità studiata delle espressioni che

(2) Per motivi simili anche l'espediente della dizione esotica dell'attrice — che nell'intenzione del regista avrebbe dovuto aumentare la credibilità del clima fantastico — sorte effetto contrario. Siamo abituati a sentire esprimersi le persone che si trovano nel pieno della gioia o del dolore in modo nostro, vicino, normale. Quei difetti di pronuncia e gli errrori di grammatica, nella dizione, distraggono lo spettatore a cui ricordano, magari, certi particolari di cronaca: la turista straniera intervistata dalla radio, eccetera.

oscillano tra la nevrastenia mimica e la dolcezza pargoleggiante. Ma come avrebbe potuto la recitazione della Schell reggere il peso della fatuità di cui è fatta la scena del pollaio? Natalia, inseguita a due passi di distanza da Mario, non trova di meglio per nascondersi che ficcarsi dentro un pollaio: ma chi si comporterebbe così? Qui siamo di fronte ad una scemarella, una ragazza un po' tocca. Tirato dunque da « forze » uguali e contrarie (i fumi simbolici e l'infantilismo) il personaggio finisce per restare immobile, oratorio, senza « storia ». Tanto è vero che il regista sente il bisogno di mettere altra carne al fuoco, stendendo sopra i personaggi un altro pesante strato di vernice.

La vicenda di Mario e Natalia dovrà prestarsi anche a mostrare crudamente la irrazionalità degli istinti femminili e il volgare squallore che finisce per permeare ogni volta l'amore (di cui l'uomo è la vittima). Mario diventa la vittima. E' noto che Visconti durante le riprese « ha teso continuamente a riedificare il protagonista maschile, col sentimento e la presenza alla mente della sua finale sconfitta » (R. Renzi, vol. cit.). Egli accentua dati già esistenti in una sceneggiatura « partita col proposito di attribuire alla figura di Mario una funzione iniziale di commento alla storia di lei, poi man mano tornata sui suoi passi ». Un aumentato affetto è manifestato nei confronti di Mario, « con una serie di piccoli aggiustamenti, di umiliazioni inflittegli, che debbono accrescere la sua condizione di vittima; quindi attrarre su di lui le maggiori simpatie del pubblico. Fin dalla prima scena, Mario non abbandona tanto la famigliola di un collega d'ufficio, quanto quella del capufficio. Egli è immediatamente un subordinato ». Nella sequenza della rissa esce malconcio (le ha prese). Chiasso, sporcizia, introduzione di intonazioni naturalistiche rovesciano gli umori dei due risvegli alla pensione di lui, dove la malizia sessuale della padrona viene trasformata in frenetica volgarità e disordine: una petulanza casermiera circonda il pover'uomo che si desta dal primo sogno. Quindi, il mattino seguente, c'è tutto un affaccendarsi intorno a Mario, che si è buscato un ridicolo raffreddore. Con gran pazienza egli detta e scrive una lettera che poi Natalia gli presenta già preparata in precedenza. Nel dancing Natalia quasi non ascolta la chiacchierata del giovane poichè è tutta presa dal tumulto dell'ambiente. Per lei Mario arriva a sgambettare come una marionetta. E poi, pian piano, mostra di essere in grado di esaltarsi nel clima degli altri sentimenti. Nel finale, non solo piange, ma ringrazia la donna, e se ne va accompagnato ancora una volta dal cane. Contemporaneamente, il regista ci mostra l'oggetto dell'amore di Na-

talia, quell'Inquilino per il quale essa sacrifica l'affetto di Mario. E di chi si è innamorata? Di un tipo come Jean Marais, monotonamente incomprensibile e fastidioso non meno che se la fanciulla dicesse di amare una pera fradicia! Il sogno di Natalia è diventato quindi un fatto non soltanto riconoscibile, ma anche giudicabile, provocando nello spettatore una possibilità di scelta che rende del tutto incredibile quella di Natalia. La scelta di Natalia è sgradevole, in quanto prende il peggio (il freddo antagonista) e lascia il meglio.

Seguendo questo filo — il malumore del regista nei confronti della donna — non possiamo che rovesciare sul personaggio di lei il fastidio e la delusione per un sogno tanto fasullo, incarnato da Marais, invecchiato e goffo. Da questo fantoccio impagliato — non si sa cosa faccia (accenna solo ad un « grosso guaio »), nè dove andrà — non viene dunque quel fuoco di fervidi sentimenti, necessari per spiegare le ragioni dell'amore fedele e trasognato di Natalia. Rimarrebbe la sensualità a spingere la donna nelle braccia dell'inquilino. E infatti il racconto cinematografico imbocca questa strada ma non riesce ad andare avanti. Manca ai due personaggi, come dire?, il sangue caldo nelle vene: resta il gesto enfatico, o meglio lo schema della seduzione. Si pensi al comportamento ambiguo di lui quando sorprende Natalia nella propria camera, e la schermaglia che ne segue: egli le carica le braccia di libri, l'attira a sè, poi l'allontana, va a chiudere la porta, parla con la voce modulata ed elegante di Albertazzi (che lo « doppia »), si siede sulla sponda del letto; la ragazza si accosta e posa la mano libera sul pomo del letto; l'uomo le carezza la mano mentre essa occhieggia dietro il riparo del pacco dei libri, smarrita e incantata come un agnello; poi se ne va e mentre scende le scale si volta indietro a guardare: in tutta la sequenza essa non dice neppure una parola, è rimasta senza parole, disarmata, docile preda. Prima dell'invito a teatro, la ragazza segue nervosa un rumore di passi al piano superiore, la nonna è impaziente e la incita a continuare la lettura, essa curva il capo sul libro ma subito lo rialza trepidante sentendo il passo dell'Inquilino che si avvicina alla stanza, la porta che cigola spinta da lui; ma l'Inquilino deve averci ripensato e non entra, la porta rimane così socchiusa, il passo si allontana; rinfrancata e delusa ad un tempo la ragazza riprende la lettura. Ma ecco che di colpo l'inquilino apre la porta ed entra nella stanza... Venuta meno anche la forza della sensualità, la radice dell'amore di Natalia resta oscura agli occhi dello spettatore. Del resto, la confusione era già nata di fronte alla ambivalenza di Natalia, divisa tra

ipertrofia sentimentale e dolcezza fatua. Quello che invece lo spettatore vede chiaro è la quantità di torti che patisce il « simpatico » Mario, la cui ragionevolezza si scontra con l'irrazionalità degli istinti femminili. Allora gli verrà fatto, forse, di concludere, d'accordo con Mario: queste donne sono o matte o sgualdrine (3).

* * *

Con questi protagonisti « polivalenti » il regista vuol narrare una storia d'amore, i cui fatti si possono racchiudere in due parole: una ragazza si reca a un appuntamento, a distanza di un anno, con il suo innamorato. Questi non viene e alla fine, quando la ragazza si sforza di mostrare una certa simpatia a un giovanotto incontrato per caso, l'innamorato arriva, ed essa, con un grido, gli vola tra le braccia. Come una retta e una curva che si tocchino in un sol punto, il sogno e la realtà nella « storia » (« mezza vera e mezza fantastica ») si sono fusi solo per un breve tratto, proprio quando il regista stringe i personaggi da vicino, evitando i fasti della messinscena e le emozioni di testa. Troviamo questo nucleo vitale della vicenda (un'intimità tra miseria, pericoli e dolcezza favolosa, tra affetto ingenuo e sensualità) nella sequenza della dettatura della lettera e, ma meno compiutamente, nella seconda parte della scena del dancing: qui il tempo lento dei fatti rappresentati si inserisce armonicamente nel ritmo interiore dei personaggi e nella recitazione. Le figure vengono « chiuse » nei limiti dell'inquadratura, isolate contro ogni interpolazione

---

(3) Quando Natalia e il suo amante stanno a teatro, si sente — fuori campo — un pezzo del « Barbiere di Siviglia »: è il duetto tra Rosina e Figaro in cui lui le chiede una lettera per il conte di Almaviva, lei recalcitra, fa un mucchio di storie, poi alla fine gliela farà trovare bell'e scritta. E Figaro canta: « Ve' che bestia sono io... Donne donne eterni dei, chi v'arriva a indovinar... ». L'argomento è ripreso nell'episodio della dettatura della lettera che Mario si affanna a comporre. Ma il motivo è fondamentale, come un tema del « Trovatore » lo era stato per il film *Senso*. Se si stacca la figura di Mario da questo contesto si arriva ad interpretazioni contrastanti in maniera curiosa, nell'ambito del medesimo tipo di indagine sociologica. Chi ritaglia l'aspetto mediocre e filisteo del personaggio di Mario e su di esso fa leva, giunge alla spiegazione radicale di Glauco Viazzi (« Il contemporaneo », 23 novembre 1957): « Mario è il ritratto di un certo esemplare di piccolo-borghese... *Le notti bianche* risulta davvero il dramma del piccolo-borghese che cerca di evadere dalla solitudine dalla meschinità, dalla tetraggine traverso la purezza del sentimento, l'illusione dell'amore; ed è il dramma della fine del sogno, della fine dell'amore, della fine di tutto ». Se invece faccio perno sull'altro lato del carattere di Mario (buon ragazzo, capace di pietà e di comprensione, e interprete della parte più equilibrata del pubblico) si perviene all'interpretazione opposta di Tommaso Chiaretti (« l'Unità », 7 settembre 1957): per il quale il personaggio di Mario, rappresentando la salute e gli schietti sentimenti del popolo, esprime la « gran gioia di vivere » di cui sarebbe gonfio il film. Ma a parte ogni altra considerazione, ci sarebbe da dire che Mario è personaggio troppo fragile e disintegrato per reggere il peso dell'una o dell'altra interpretazione.

scenografica; la macchina da presa le sfiora, quasi per diminuire la distanza tra spettatori e personaggi: i due bravi diavoli, per esempio, che compaiono nell'episodio della lettera: ognuno con il proprio fardello ma anche con qualche tratto in comune, un po' di bontà e il desiderio di fare qualcosa, di uscire dal tran-tran quotidiano: sappiamo perchè la ragazza scrive la lettera e il gusto che ci prova, ma sembra che anche Mario ci provi gusto — la scrive con piacere, come se fosse cosa sua, senza pensare che poi la straccerà: come uno che si butta nella vita. Ma altrove i due protagonisti non mantengono la presa con la coerenza narrativa e si dilatano, sollecitati da spinte arbitrarie e discordanti. Sui protagonisti e la loro storia ha il sopravvento la divagazione della messinscena e del movimento cinematografico. Ma le tonnellate di quinte e di scenari, i chilometri di movimento, tra strade canali e ponti, non riescono ad evitare la monotonia e l'immobilismo psicologico. Arrivato alla fine del film, lo spettatore non conosce ancora il senso delle azioni dei personaggi. C'è un nucleo della storia, ma poi, invece che svilupparsi, resta fermo, si ripete sempre, monotonamente, la storia non fa un passo avanti mentre si carica di materiale estraneo. Il regista ha voluto movimentare e rendere pieno, vario e intrecciato il racconto: ma anche questa ricerca di movimento impedisce il librarsi del sogno, lo appesantisce continuamente, senza condurre tuttavia la vicenda nelle dimensioni della realtà. Difatti è almeno strano questo « romanzo » a così forte carica sentimentale che non dà il minimo di commozione, anche a spettatori che si commuovono abbastanza facilmente. E' segno che c'è molto artificio e troppe contaminazioni di gusto e di cultura. La sproporzione tra il nucleo centrale e le minute notazioni marginali finisce per proiettare nell'eccezionale (oratorio) un tipo di vicenda che invece potrebbe essere comunissimo e che doveva restare credibile e puntare sulla storia d'amore, invece che sui contorni o sulle scorie neorealistiche. Si segue il film pezzo per pezzo, con scarsa attenzione alla storia dei due personaggi, distratti dalla dispersione centrifuga che presiede al comporre del regista. L'unica progressione sta negli effetti esteriori; la figura umana è soverchiata dalla velleità di accentuare, e quasi agglomerare, i « volumi » e dalla zavorra degli incidenti marginali.

Abbiamo esaminato questo sincretismo nel lavoro del regista sui personaggi; nell'impianto della messinscena funziona lo stesso metodo. Per questa vicenda « mezza vera e mezza fantastica », il regista ha dichiarato di tendere a « nuove esperienze espressive » (in-

contro tra teatro, cinema e letteratura). In realtà ogni sua messinscena, teatrale o cinematografica, è stata sempre una forma di « arte combinatoria », un mélange di « mezzi espressivi » (per esempio, la tradizione pittorica gli fornisce spunti per l'eccellenza iconografica; la letteratura garantisce la saldezza d'impianto psicologico; i motivi musicali, da opere classiche, suggeriscono spesso la chiave interpretativa del film). In questa ricerca di convergenze, Visconti ha operato principalmente in due direzioni. La sua educazione teatrale lo ha abituato a manipolare i testi sia intonando in un certo modo le battute e i personaggi, sia usando scenografie, luci e ambienti capaci di creare prospettive inattese: poichè il teatro è il « il mondo delle meraviglie », « non realismo, o neorealismo, ma fantasia, completa libertà spettacolare », ricerca della convenzione pura. D'altra parte, egli tende a portare sul palcoscenico « il metodo e lo scrupolo di verità del cinema » (vale a dire: aggancio nella contemporaneità; illusione della partecipazione mediante la ricchezza di dettagli fisici; sforzo di portare avanti, verso il pubblico, i particolari, gli oggetti e il significato di ogni scena; ricerca di un equivalente del primo piano; maggior durata dello spettacolo; la parola si distacca dal testo e diventa una parte di visioni e di azioni, di pantomime o di pause in cui gli oggetti sono come fissati da una macchina da presa). Con *Le notti bianche* si presenta al regista l'occasione di saldare compiutamente le sue esperienze con i vari mezzi espressivi e di recuperare espedienti già usati in altre regie. Visconti si è valso di un complesso dispositivo scenografico costruito nei teatri di posa, e bilanciato tra deformazioni espressionistiche e aderenza al dato veristico. Egli suggerì ai suoi collaboratori di costruire una città tra il vecchio e il nuovo, dove « il nuovo fosse freddo e un po' repellente e il vecchio più intimo e caldo, ma caldo di macerie spettrali »: sulle rive dei canali giacciono immobili intorno a focherelli, sotto la neve che cade, curiose e miserabili figure nere di relitti e mendicanti; qua e là ci sono degli omini: « strane ombre, coleotteri, disegni buffi: forme lente, vecchi, zoppi, pazze, come esseri un po' irreali ». Si rivedono sempre quando la città si svuota dopo le dieci: « appunto per creare un clima strano, incerto ». Portano talvolta dei pacchi « perchè, col gesto goffo, possano creare delle forme inconsuete ». Nella scelta delle comparse, il regista ha voluto accentuare « questa eco di un'altra terra », inventando costumi insoliti — le divise degli ufficiali portuali — e introducendo figure di marinai svedesi. La stessa funzione dovrebbero esercitare gli elementi atmosferici, quasi tutti aggiunti in sede

di ripresa. Risultato di questo lavoro compiuto con luci e scenari? Belle cose, qua e là non potevano mancare: la « fiamminga » ambientazione delle vecchine tra i tappeti, e simili. Ma l'errore grosso sta, io credo, nell'aver concentrato nello spazio e nel tempo la « storia », distruggendone sopra un angusto e pesante palcoscenico i necessari intervalli che potevano accordare il processo degli avvenimenti. In difetto di questa precisa scansione, il manierismo scenografico grava sulla narrazione, ripiena di oggetti trascinati l'uno dietro l'altro in interminabile e ingombrante catena che popola il quartiere di figure, di suoni, di risse, di insegne luminose.

Questo momento della messinscena comprende due fasi ben distinte. Prima c'è il lavoro sul materiale plastico, « in palcoscenico » (ricerca dello sfondo, nel doppio movimento verso il verosomigliante e l'edonismo figurativo). Il secondo momento consiste, per così dire, nel montaggio delle parti: si piazza l'« elemento catalizzatore » della vicenda, si allarga e tende l'intreccio nella ricerca del *movimento* variato; è il momento dell'innesto della storia dei due protagonisti nella vita della città, l'assorbimento di questa storia nel clima rialzato della fantasia scenografica.

Chiuso il lungo carrello sulla via principale del quartiere, poco dopo i due giovani entrano nel dancing. Qui dovrebbe avvenire il disgelo nei loro rapporti, mediante un gioco a contrasto tra il movimento generale, vorticoso e allegro, e la timidezza di Mario e Natalia. Essi vengono trascinati, e Mario comincia a sgambettare freneticamente. Poi alla frenesia del ballo succede una pausa di silenzio, la macchina da presa inquadra la porta a vetri; dietro i vetri appannati si vedono le persone muoversi lentamente in un'atmosfera di torpore sensuale. Questa sensazione cresce quando la « camera » inquadra la ragazza bionda che rientra nella sala, dove ora danzano al ritmo lento di uno slow: essa occupa lo schermo, e guarda verso il centro della sala; con una mano si pettina i capelli (che pure sono in ordine) e con l'altra si passa il rossetto sulle labbra, lentamente, guardando altrove: non sta sopra questi gesti, li compie per abitudine; si sposta seguita dall'obiettivo, molleggiando sulle anche al ritmo della musica. Si porta davanti al gruppo di ufficiali portuali e di signore che fanno ressa sull'ingresso: e ogni particolare del suo corpo ondeggiante invita sfrontatamente, ma la scena si svolge senza parole, e senza gesti o pose ridicole. Si fa avanti un giovane ufficiale, serio in viso, la ragazza gli allaccia strettamente le braccia intorno al collo, e così avvinti entrano in pista. Lungo questa linea di un

crescendo di sensazioni « calde », la macchina da presa passa ai due protagonisti. Anch'essi si mettono a ballare come tutti gli altri guancia a guancia, ed è una sequenza tutta girata a primissimi piani, con le coppie che passano a un palmo dalla macchina da presa, e continuamente ne emergono Mario e Natalia, sempre più stretti e abbandonati, scoperti e indifesi, con le mani e gli occhi che si cercano (diventa bella qui perfino l'insignificante canzone di Sanremo « Scusami »). Ma si tratta veramente dei due protagonisti del film, Mario e Natalia, di cui conoscevamo il dispositivo psicologico, oppure ci si trova in presenza di personaggi diversi, che non hanno nessun rapporto con ciò che precede, due ragazzi qualsiasi, spaventati e pronti ad innamorarsi? Quando Mario sgambetta in mezzo alla sala siamo già lontani dal personaggio: la disorganizzazione stilistica consiste nel fatto che il personaggio contraddice se stesso: presentato come il poveraccio piccolo-borghese privo di iniziativa (ora è giovane, ma sarà così tra qualche anno), tagliato fuori dalla vita, qui mostra uno sdoppiamento, una capacità di movimento (diventa un personaggio movimentato) e di partecipazione, di riduzione ai movimenti altrui; egli si porta al centro, in primo piano, regge tranquillamente l'attenzione dei circostanti, organizza una specie di pantomima-parodia.

La spinta dell'amore non basta a spiegare questa sproporzione, la facilità con cui dà spettacolo e poi torna al proprio posto. (Uno sgarro del genere c'era stato poco prima, lungo la grande via quando c'era capitato di controllare il particolare successo di Mario presso le donne. Mentre Mario se ne sta dietro una vetrina, compaiono tre ragazze e si fermano: una si passa il piumino della cipria sul viso, un'altra accende la sigaretta, la terza ci volge le spalle, poi improvvisamente si volta, e vediamo che è bella, bionda ed elegante: guarda un istante Mario al di là del vetro, mostra di entusiasmarsene, pulisce meglio il vetro e sulla parte appannata scrive col dito: ciao! Lui guarda, tiene in mano la sua frittella, mangia, sorride. Le ragazze ricompariranno poco dopo quando Mario sta parlando con Natalia, passano e si voltano ancora a sorridere. Evidentemente il regista voleva dire che Natalia è il pensiero fisso di Mario e che di fronte a lei, pur così minuscola e inelegante, le altre non contano. Ma la montatura del comportamento delle ragazze è troppo artificiosa, la dimostrazione è tanto goffa che lo spettatore pensa: il film non ci aveva assicurato in precedenza che Mario non riusciva ad accostare le ragazze, non sapeva come vincere la noia e trovare un po' di affetto e di compagnia? E invece vedete un po' che numeri possiede, se gli

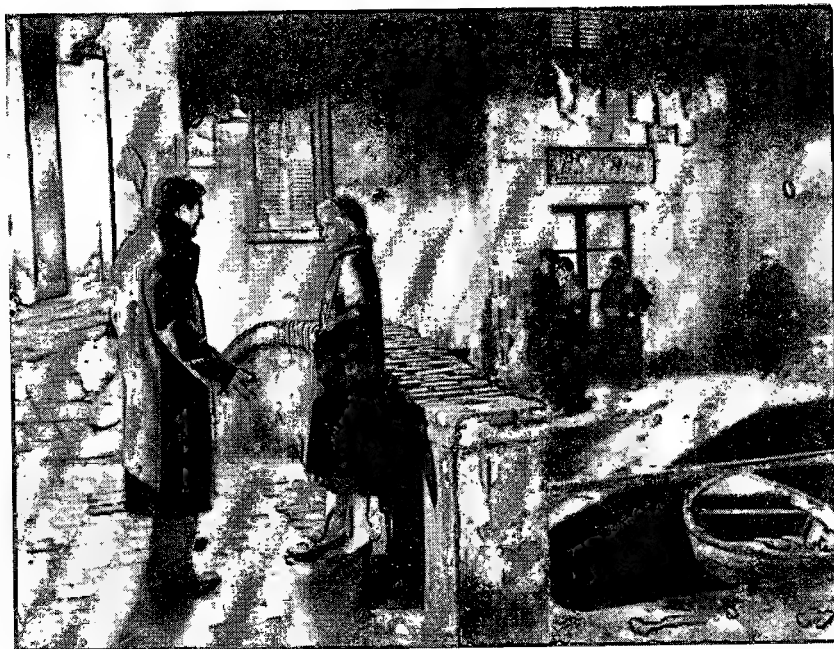
capita, a prima vista, un successo che non capita neppure ad un giocatore di calcio o a un cantante famoso: corteggiato dalle prostitute che smaniano per lui e dalle signorine eleganti: che va cercando?). Questo pezzo del ballo non lega con gli sfondi e le figure del film. Vediamo infatti come si sciolgano, uno dopo l'altro, anche gli altri legami di pertinenza tra i personaggi e la loro storia. Anzitutto la situazione in cui viene a trovarsi Natalia: abbiamo visto lei e Mario scrivere la lettera al pigionante, sappiamo che è cosa importante, poi Mario ha stracciato questa lettera: come verrà affrontata la spiegazione? Natalia non può pensare — chiusa com'è nei ricordi e nel presentimento della felicità prossima — che alla risposta e null'altro dovrebbe distrarla. Ha chiesto notizie della lettera a Mario ma egli ha risposto solo con un mugolio. Poi la trascina nel dancing ed essa scorda tutto, anche la carta da cui dipende la sua vita. Non si tratta di un improvviso slancio di commossa gratitudine per Mario, è proprio il fatto materiale che la travolge: Mario confessa la propria condizione di solitario di fronte a Natalia che quasi non lo ascolta poichè è tutta presa dal tumulto dell'ambiente. Ma che cos'è questo spettacolo inaudito per cui essa sgrana gli occhi? Capiremmo la sua smemoratezza se davanti ai suoi occhi si aprisse una visione di fiaba: ma qui c'è la minuzia naturalistica dei particolari datati, riconoscibili: dal rock and roll ai tipi che ballano, alla languida canzone di Sanremo affidata alla voce di Gino Latilla (che ognuno riconosce).

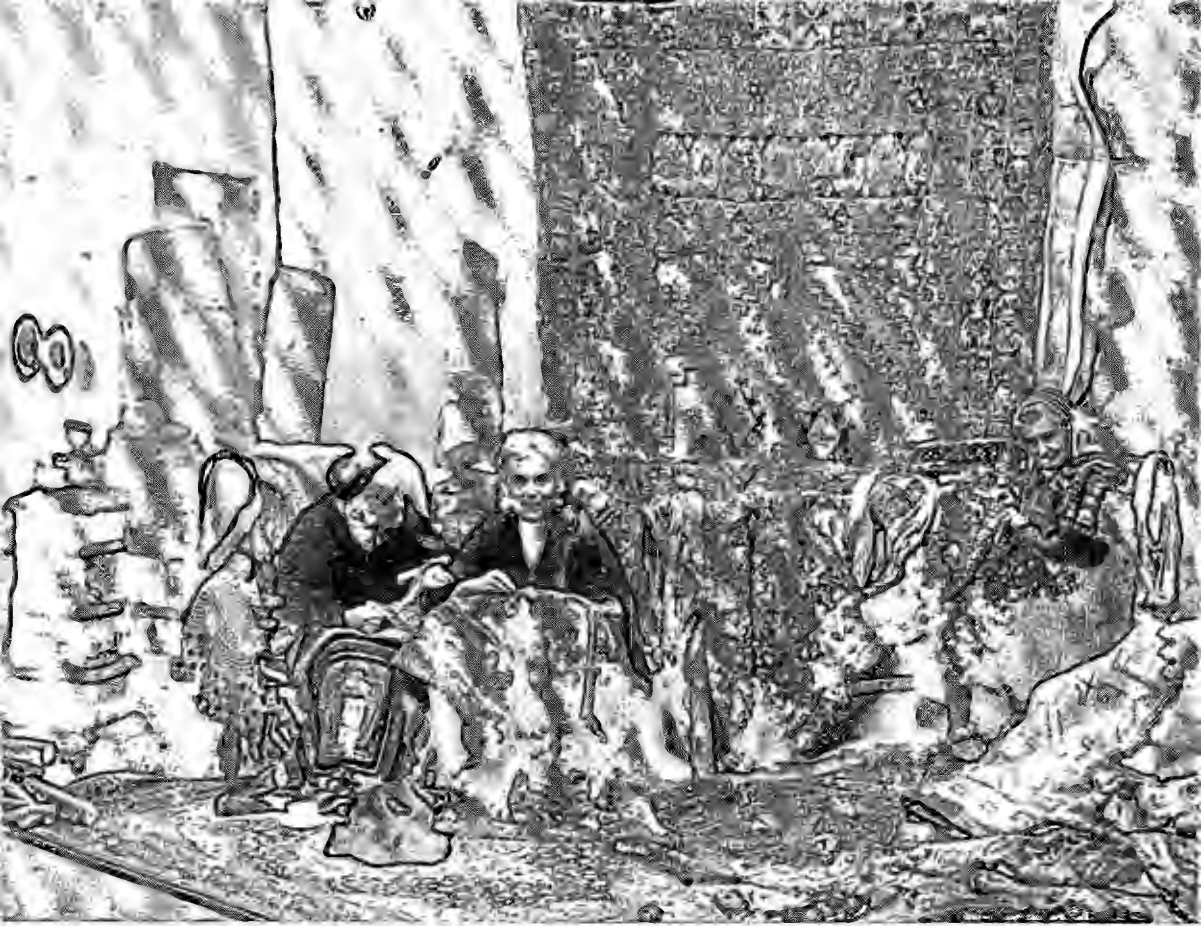
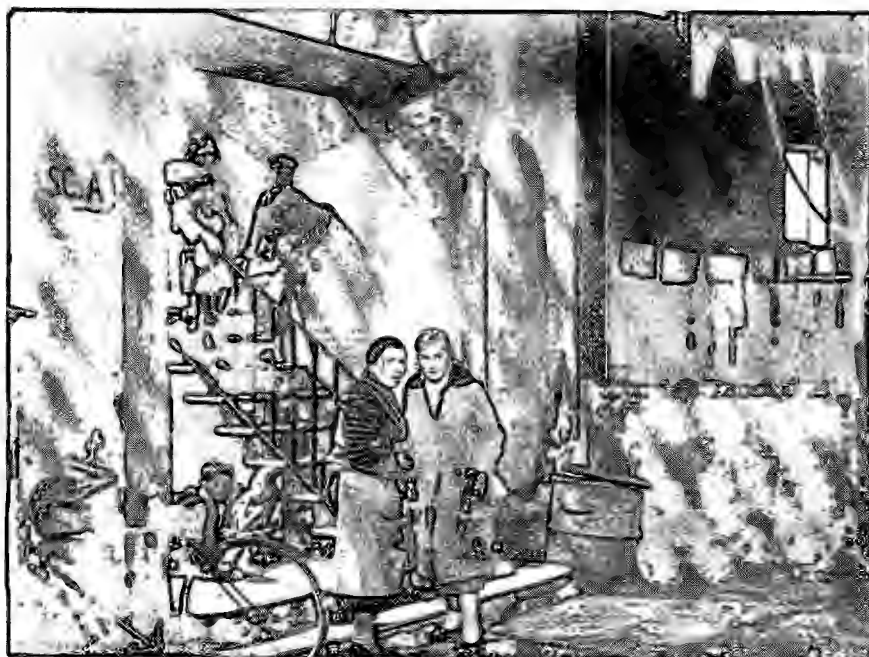
Secondo l'operatore Rotunno, l'impressione della sequenza nel dancing doveva essere quella di Natalia, al primo ballo, quindi « portata a vedere tutto un po' più grosso, più dilatato, più suggestivo e glorioso ». Allora vennero usate molte ombre accoglienti e un riflettorino che segue le coppie che danzano. In un locale simile, ovviamente, il riflettorino non c'è: è un locale troppo modesto, troppo povero, ma in locali più ricchi il procedimento è tutt'altro che inconsueto. E Natalia si sente, infatti, un gradino più su ». In astratto, una ragazza timida, la quale si presenta al primo ballo è portata a vedere tutto più grosso, eccetera: e quindi va bene anche la trovata del riflettorino. Ma quando dal frammento mi riporto alla trama del film, e alla definizione del personaggio di Natalia (delicatezza, altezza poetica, eccetera), allora mi accorgo che Natalia non può vedere le cose, in una simile balera, in maniera più « grossa » e più « gloriosa ». Difatti se il regista guarda con gli occhi di Natalia i giuochi di luce, e inventa il riflettorino, perchè non compie uno sforzo per

guardare alla sostanza dei fatti con l'occhio della protagonista? Constaterebbe che lo spettacolo non è fatto per esilarare dolcemente la fanciulla la quale, anche se esasperata, dovrebbe provare piuttosto ripugnanza, sentire tanto angoscioso e insensato questo brutale contatto cogli altri da doversene staccare di forza. (Inoltre nel film il suo abbandono non appare angoscioso e isterico come quello di una anima candida quando crolla e si lascia trascinare). Mario e Natalia ci sono stati descritti come persone di animo puro, solitari, schivi, pietosi: ma solitari perchè? schivi di che? umiliati e offesi da che? Lo spettatore pensa: dalla trivialità, dalla frenesia, banalità e prepotenza di certe consuetudini odierne. Le quali qui sono poste proprio al centro, trionfanti, dilatate e caricaturate pesantemente. E come potrebbe dunque questa « volgare » agitazione suscitare interesse ed allegria, aprire un varco al sogno, sostenere il candore, produrre la smemoratezza di sentimenti prima assillanti, trascinare allo smarrimento e alla nuova comunicazione? Ma non dovrebbe, ripeto, piuttosto provocare in questi personaggi solo disagio e ripugnanza? Perchè, qui davanti a loro, non c'è la foga trascinante di una allegria e giovinezza che leghi con la loro situazione interiore oppure, al rovescio, che li possa travolgere in una cupa volontà di annichilimento, di abbiezione (per non ricordare, non prevedere): c'è solo lo scoppio di un gonfio spettacolo, urtante per la sua convenzionalità e prepotenza esibizionistica. Difatti il regista vuol approfittare dell'occasione per satireggiare la frenesia del mondo moderno: e finisce per aprire un'altra scucitura nella narrazione. Quest'idea, mano a mano, occupa un mucchio di spazio, e poi va per proprio conto. Ogni cosa è portata al superlativo, verso lo spettacolo sensazionale: le ragazze sono tutte avvenenti, prosperosissime, manierate e postribolari; non c'è un termine medio, normale: il giovanotto che balla meglio degli altri non è solo « er mejo tacco » del quartiere, come direbbe un personaggio delle « notti » di Fellini: ma è un ballerino al superlativo, un professionista che dà spettacolo di danze acrobatiche (venne infatti chiamato il ballerino-coreografo Dick Sanders che proviene dalla scuola di Babylée). L'esibizione è gonfiata fino all'evidente falsità, fino a valere per proprio conto agli occhi dello spettatore: in altre parole quella non è una comune sala da ballo da città di provincia, e nemmeno un locale equivoco come se ne trovano in tutti gli angiporti: ma è l'anticamera di uno spettacoloso

LE NOTTI BIANCHE, di Luchino Visconti. Il regista dirige Maria Schell in una scena del film.

Le notti bianche. Giorgio Listuzzi e Marcello Mastroianni in una scena tolta in fase di montaggio.

Le notti bianche. Un'altra foto di lavorazione (Marcello Mastroianni, Maria Schell).

LE NOTTI BIANCHE (Marcello Mastroianni, Maria Schell).

LE NOTTI BIANCHE (Clara Calamai).

Le notti bianche (Maria Schell).

Le notti bianche (Maria Zanoli, Maria Schell).

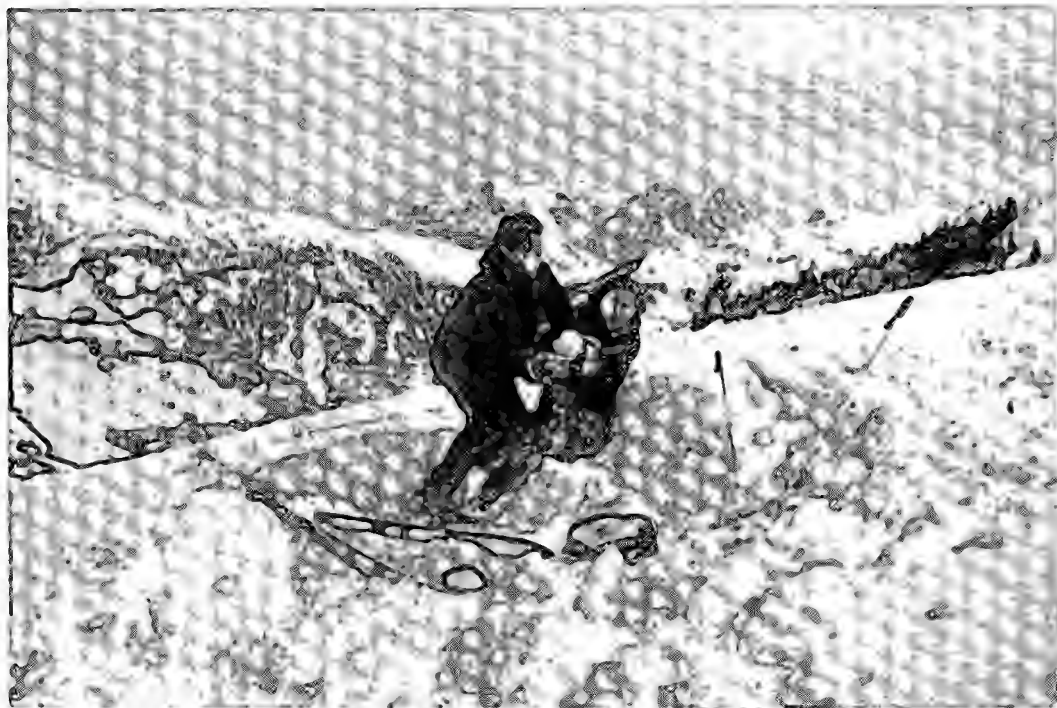
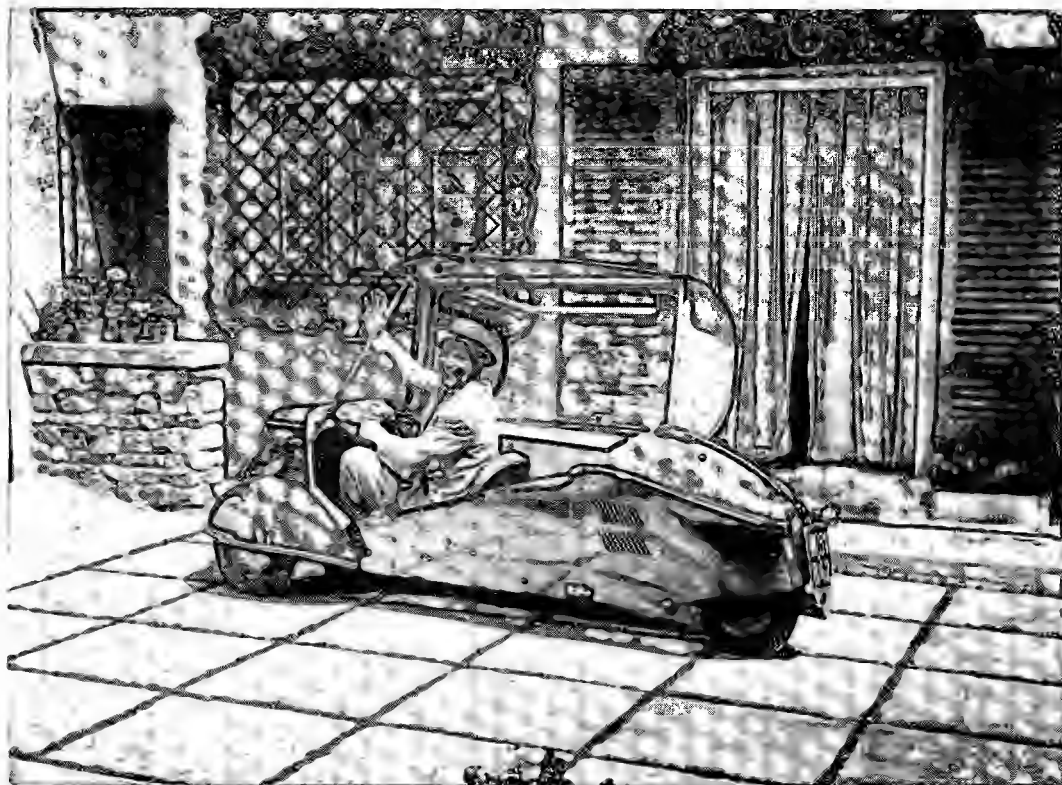
Le notti bianche
(Maria Schell).

Le notti bianche
(Jean Marais, Maria Schell).

Le notti bianche (Jean Marais, Maria Schell).

Le notti bianche (Dick Sanders).

Le notti bianche (Marcello Mastroianni).

Giornate del film austriaco a Trieste - *Keine Zeit für Schwache Stunde*, di Rudolf Jugert. Sotto: *Jungfrauenkrieg*, di Hermann Kugelstadt (Oscar Sima e Mädy Rahl).

GIORNATE DEL FILM AUSTRIACO A TRIESTE - *Lügen haben hübsche Beine*, di Erick Ode (Adrian Koven e Doris Kirchner). SOTTO: *Seine Tochter ist der Peter*, di Gustav Frölich.

e assurdo postribolo per maggiorate, piene di pose, e giovanotti inguainati dalla faccia viziosa (4).

I due momenti della messinscena (ma anche le scorie neorealistiche e il manierismo del fantastico) convergono nella figura della prostituta, trascinata per tutto il film: in essa si appunta il tema dei fondi della notte e del disfacimento, e prende avvio, con la rissa, il movimento più concitato. La scena della rissa, oltre che riempire lo schermo di un incidente complicato, largo e vistoso, deve permettere lo scarico dello stato d'animo eccitato dei protagonisti, portandoli ad un grado di estenuazione compassionevole. Più tardi infatti Mario raggiunge la ragazza; è triste, depresso per il brutto litigio con i teppisti, trova Natalia disposta ad ascoltarlo. L'episodio tanto popolato di figure e di gesti, tende inoltre a incastrare fortemente la vicenda privata dei protagonisti nel paesaggio pauroso del quartiere, con la sua minaccia oscura e brutale contro gli inermi. La traccia della sceneggiatura era di tipo neorealistico: la sceneggiatrice aveva fornito la trama per il personaggio della prostituta regolandosi secondo le leggi della confezione media che vuole varietà e sapori forti. Nel testo scritto, Mario non era una vittima, si comportava secondo una media « tipica », normale: picchia sodo, balza addosso al passante e colpisce rudemente per primo i due avversari, mena colpi all'impazzata; si azzuffa con l'inquilino che viene sorpreso mentre va per i fatti suoi; non mancava poi il consueto *bric-à-brac* neorealistico: un magnaccia, protettore della prostituta, dal quale essa implora perdono; nel pieno della zuffa capitava una guardia, poi un nugolo di altri poliziotti; la comitiva finiva al commissariato dove l'equivoco si chiariva. Nel corso delle riprese, invece, il personaggio della prostituta acquistò un valore eminente, simbolico e riassuntivo di un paesaggio. Il regista vi interpolò una sua memoria privata, un antico personaggio prediletto, solo invecchiandolo. « Ti ricordi —

(4) Al montaggio vennero tagliate diverse inquadrature che riguardavano il ballerino Dick Sanders: infatti « la prepotenza di questa figura era tale che pareva quasi introdurre nella storia un nuovo personaggio » (Serandrei, pag. 220). Qualcosa di questa intrusione del personaggio è rimasta ancora nel film, anzi il prolungamento della nota spettacolare ne costituisce il limite più negativo (si pensi al segno asciutto e nervoso con cui un Chaplin minore, quello di *Un re a New York*, delinea un episodio del genere). Curiosa la variante della sceneggiatura: un giuoco di malizie che ricordava la schermaglia sul greto del fiume tra la Magnani e Walter Chiari nel film *Bellissima* (anche il dialogo di questo brano era stato scritto per intero dalla Suso d'Amico). Mario cerca di mettere nel sacco la ragazza giocando la carta « melanconica »; poi un ballerino tenta di adescare la ragazza, e provoca prima la gelosia e poi un tentativo di goffa emulazione da parte di Mario; Natalia giocava goldonianamente tra i due che finivano quasi per sfidarsi. E via di questo passo.

disse al truccatore — la Giovanna di *Ossessione?* Ebbene, sono passati quindici anni, le cose sono andate male, le hanno dato il foglio di via, è tornata a casa e fa la prostituta ». Allora il truccatore ha rifatto la Giovanna di *Ossessione,* con la stessa pettinatura, i capelli sugli occhi: soltanto la faccia prende un colore più pallido, come se fosse vissuta senza sole, continuamente a incipriarsi. Essa si rivede di frequente nel film, ma fa macchia scura: una figura nera, la faccia bianca, il rumore dei tacchi. E questo è ancora un modo di rompere il contatto con lo spettatore, restando nell'enfasi di una iconografia che ha solo un peso privato, una carica patetica estranea al contesto, e reperibile, se mai, come seguito di una vicenda precedente. Contemporaneamente si dilata la dimensione simbolica di questa figura: essa prefigura il « quadro funebre » della scenografia, una « prigione con cielo oltre le sbarre »: simbolo di disfacimento che si identifica con la notte, anche secondo uno dei quattro temi della musica del film: « La notte — scrive il maestro Rota — è data da un'atmosfera musicale un po' misteriosa, dissonante, misturata con effetti di porto, sirene, campane: cose che si confondono con una notte non tanto comoda, un po' sperduta, sconcertante: infatti è un'atmosfera che si identifica con la passeggiatrice » (un tema impressionistico, battute sempre uguali di valore leggermente ossessivo, non confortevole).

Entro questo clima, le prime apparizioni della prostituta. La prima volta essa compare quando i due giovani stanno per prendere confidenza, dopo l'episodio dei molestatori in motocicletta: spunta lontano, si avvicina lentamente ai due, piazzati in un angolo del quadro, la macchina da presa la segue mentre traversa il ponte e scompare nel bar: l'inquadratura dà rilievo straordinario a questa entrata, le voci di Mario e Natalia ci giungono da fuori campo. Che vorrà dire, e chi sarà? — si chiede lo spettatore. Tanto perentorio è quel suo configurarsi, in partenza, come personaggio, che noi ci aspettiamo da questa figura ben più che il vago simbolo di una forma notturna. Ed ecco, la seconda notte la donna ricompare nel bar presso il ponte ove il giovanotto ha l'appuntamento con la ragazza. La terza notte la sua comparsa dura più a lungo: dopo la scena della dettatura, essa si avanza verso i due col suo passo strascicato. Natalia si allontana nella nebbia, Mario fa in un primo momento per seguirla, poi si ferma anche imbarazzato dallo sguardo della prostituta che si è fermata ad un passo da lui e lo guarda leggermente ironica; Mario straccia la lettera, e a un fischio della donna

le porge i fiammiferi: essa accende la sigaretta, poi lentamente si allontana nella nebbia, ne è quasi inghiottita: la macchina da presa la segue in campo lungo mentre lei si guarda la calza smagliata, si specchia ad una pozzanghera lucida, si stira mollemente le braccia, sbadigliando: l'inquadratura si chiude in dissolvenza. Il regista ha fatto molto affidamento su questa nebbia nella quale si impigliano luci e nere figure.

Tutto questo lavoro di rincalzo simbolico-scenografico si sfascia quando la prostituta prende a parlare. Nella quarta comparsa della donna, il regista si riaggancia pari pari al tracciato neorealistico della sceneggiatura. Mario attraversa la strada allontanandosi furibondo dopo la fuga e il diverbio con Natalia. Presso l'angolo di un vicolo gli si fa incontro la prostituta, che sorride contenta dell'incontro: « Bello! Sempre solo e sempre di corsa! ». Mario si ferma di scatto e alza la mano come per colpire con uno schiaffo la povera donna che lo guarda con una espressione spaurita e sorpresa. E' questa espressione a richiamare Mario in sè: « Sicuro, meglio te, guarda, che... ». Mentre si dirigono verso il « posto », la donna si finge imbronciata come una bambina, mugola e fa le moine. I due sono giunti vicino allo scivolo che porta a un sottoponte: qui la donna va sempre. Passata la furia, Mario sente l'assurdità di quella situazione: alle sue spalle c'è una bettola e davanti, a qualche passo, il buio del sordido rifugio. Quando fa per andarsene, la donna grida e scoppia la rissa. Nel corso della quale si giunge addirittura al comico e patetico pentimento della prostituta che, traballante, si getta in difesa del suo « cocco », e tra colpi di borsetta e pianti, cantilena: « Lascialo stare... che ti ha fatto?... ». Il brano venne interamente girato secondo le indicazioni della sceneggiatura. In sede di montaggio ci si accorse che la cosa non reggeva: a parte l'inopinata comparsa del pigionante, la scena della rissa era troppo movimentata e pareva introdurre cadenze quasi da western. Ma il taglio apportato al momento del montaggio non poteva cambiare la natura del brano che rimase un insolubile ingombro, un inserto occasionale di movimentazione, appunto, cinematografica in cui il racconto rimane impigliato tra scorie neorealistiche e manierismo del « fantastico ».

* * *

Strutturati in questa forma, i due racconti — cinematografico e letterario — giungono allo scioglimento. Testo letterario e film hanno in comune, nel finale, la stessa battuta di chiusura che con-

densa il giudizio sugli avvenimenti (« Che tu sia benedetta », eccetera). Nel racconto queste parole capitano a proposito; nel film suonano false, piene di enfasi. Perchè? La faccenda si chiarirà se getteremo ancora un'occhiata al testo letterario. Il testo non offre nessuna rottura o capovolgimento rispetto alla narrazione precedente. E' un momento di febbre, si sente che c'è, nella situazione, qualcosa di innaturale, di poco stabile, pur nella sua normalità (nel senso che l'incidente può accadere ad ognuno). L'uomo si sente fuori di sè, pari ora alla ragazza — ma appunto perchè si è lasciato andare nell'ebbrezza momentanea; il suo doloroso risveglio non potrà dunque annientare il sollievo che un contatto umano gli ha ormai fornito, quel senso di una realtà vissuta nel concreto: sentiamo, e il personaggio con noi, che lo « smarrimento » non potrà andare fino in fondo poichè il « lieto fine » apparirebbe estraneo a questa vicenda. « E parlando così, noi eravamo entrambi come in preda ad una febbre, andavamo come in una nebbia, come se non sapessimo noi stessi quello che ci stava accadendo. Ci fermavamo e restavamo a parlare a lungo allo stesso posto, poi riprendevamo a camminare e giungevano Dio sa dove, e ancora scoppiava il riso, e ancora scorrevano lacrime... ». Qui la vicenda si concreta nell'animo dei personaggi, e scompare ogni segno definito del mondo circostante. Perchè l'autore non delinea intorno ad essi scenografie di vie e di piazze, di canali e di ponti? Appunto per coerenza con la situazione dei personaggi: i quali procedono in una nebbia, come in preda ad una febbre, trattenendo — si direbbe — l'ebbrezza con i denti, concentrando nel loro legame ogni facoltà visiva ed ogni attenzione, proprio perchè avvertono la minaccia di un evento pericoloso: senza questo oscuramento della vista esterna, l'esaltazione fanciullesca non potrebbe aver luogo: nessun paesaggio, dunque, tutto vi è interiore perchè febbrile: il racconto non può appoggiarsi a scenografie perchè i fatti esteriori lo scrittore dà impliciti negli interiori. Quando appare il paesaggio si produce uno stacco verso la misura calma e naturale della realtà: e allora questo fermento patetico e nobile, ma non naturale, che ingenuamente usurpa un altro sentimento ed un altro legame, si frantumerà: quando appare la notte estiva, la luce calma della luna sulle nubi gialle, si disinnesca la carica febbrile. Ma non è da credere che l'andamento normale della narrazione venga smarrito: la circostanza, pur nel suo clima sovreccitato, non si scosta dalla normalità. Ed anche il tenore dei discorsi che corrono tra

i due conserva quel sapore casalingo che caratterizza il loro dialogo non fittizio.

Insomma, anche in questi punti soprelevati della psicologia, non perdiamo il contatto con la normalità umana dei sentimenti, con la vita privata e consueta. Ma la « febbre » consuma rapidamente i sentimenti dei personaggi come bruciano i filamenti di una lampadina. Notate la straordinaria sobrietà ed efficacia realistica del « risveglio ». Compare il paesaggio: « Guardate il cielo, Nastienka, guardate! Domani sarà una giornata meravigliosa; che cielo azzurro, che luna! Guardate; ecco questa nuvola gialla che la ricopre, guardate, guardate!... No, essa le passa vicino. Ma guardate dunque, guardate!... ». Avvertiamo che si apre una zona di silenzio intorno all'uomo; ma non vertiginoso: ritorna il passo della realtà, anche se dolorosa. L'invito reiterato di guardare cade nel vuoto, ma il vuoto non è pauroso come per chi precipita in un pozzo fondo: splende quel cielo sopra i personaggi, mosso dal gioco della nuvola gialla intorno alla luna: questo alone lambisce e consola lo strazio del protagonista, quasi trattiene in una misura pacata ed interiore lo spasimo dei sentimenti. La lacerazione dei quali proprio perchè tanto nitida, precisa e normale risulta durissima, e penetra con forza di persuasione nel cuore del lettore. I sentimenti e i gesti dei personaggi scoppiano come un vento, come un lampo, senza parole quasi, e non c'è fragore, nè prolungamenti altisonanti o melodrammatici. I personaggi vi compaiono senza accentuazioni fragorose o convulse, senza gesticolante e snobistico psicologismo: il fidanzato parla e si comporta normalmente, come uno che crede di imbattersi nella sua ragazza ma non ne è sicuro e chiama, si avvicina di alcuni passi, poi si allontana con la ragazza che gli spiegherà la circostanza. « Dio, che grido! Come sussultò ella! Come si strappò dalle mie braccia e gli volò incontro!... Io stavo fermo e li guardavo, come morto. Ma ella gli dette appena la mano, gli si gettò appena tra le braccia, e subito di nuovo si voltò verso di me, mi fu vicina come il vento, come il lampo, e prima che io avessi il tempo di riavermi, mi cinse il collo con ambe le braccia, e fortemente, calorosamente, mi abbracciò. Poi, senza dirmi più una parola, si gettò di nuovo da lui, lo afferrò per le mani e lo trascinò dietro di sè. Io rimasi a lungo a guardarli, mentre si allontanavano... Alla fine, sparirono entrambi ai miei occhi ». Quasi non ci sono parole: la ragazza non dice niente al suo amico e costui non cerca di replicare. Ed è naturale che sia così, ognuno trovandosi nell'empito di due opposti sentimenti; sarebbe assurdo, e declamatorio, il

comportamento opposto, la logorrea; le parole vengono dopo, il mattino dopo, a mente calma, a fissare il senso della tristezza e della serenità, una chiusa che è lieta e mesta ad un tempo.

Questo distacco tra i due protagonisti non capovolge però il senso degli avvenimenti: non è vero che Nastienka e l'Inquilino adesso stiano « passando come due meteore nel cielo del sognatore, ancora un sogno »; come non può dirsi che sia piombata sopra i due giovani « una nuova grande offesa » che spezza ogni speranza « quando la realtà pareva toccata »; nè vi troviamo quella specie di catarsi per cui, dopo la caduta nel disperato eccesso, subentrerebbe nel protagonista « un amore che non è di questa terra, epperciò sublime ». Rimane un certo distacco nel tempo, prima di arrivare alla spiegazione. Ed anche questo dà il senso di una cronologia misurata sulla cadenza dei sentimenti. « Le mie notti ebbero fine con un mattino » (vale a dire non qualche ora dopo: trascorre un'intera giornata). La chiusa è una mirabile armonia di tinte grigie, una dosatissima smorzatura. « La giornata era brutta. Cadeva la pioggia e desolata batteva sui vetri; nella mia stanzetta faceva buio, di fuori era nuvoloso... ». La lettera contiene il ringraziamento di Natalia. Questo fervido grazie viene motivato? Che cosa essa deve al sognatore? In realtà non si è trattato di un incontro occasionale con un galantuomo che ha finito per innamorarsi di lei. « Ho ingannato voi e me stessa. Ciò non fu che un sogno, una visione. Mi sono torturata per voi, tutt'oggi ». Ma resta qualcosa che essa gli ha promesso: in nulla è mutata per lui: gli aveva detto che gli avrebbe voluto bene, e gli vuole bene ora, più che mai: « Se potessi amarvi tutti e due in una volta! Oh, se voi foste lui! ». Capita dunque sopra i due personaggi come una legge di natura che non si può scavalcare, e non una congiura truce della sorte. Ed essa lo ringrazia per il suo amore che nel ricordo si esprime come un dolce e fermo sogno. Essa gli è grata di quel momento in cui il sognatore le aprì fraternamente il proprio cuore e così generosamente accettò in dono il cuore di lei « ucciso », per « carezzarlo, custodirlo, guarirlo ». Da qui sorge la promessa ferma e tenera: « Se voi mi perdonerete, il vostro ricordo si innalzerà in me in un eterno sentimento di riconoscenza per voi e non si cancellerà mai dall'ànima mia. Io custodirò questo ricordo, gli sarò fedele, non lo tradirò, non tradirò il mio cuore: esso è troppo costante ». E proprio in nome di questa costanza, chiamata a garanzia della promessa, essa difende le ragioni del proprio sentimento: il suo cuore « ancor ieri è così presto tornato a colui a cui ap-

parteneva per sempre ». Con questa fermezza e precisione di rapporti, la donna può senza enfasi o sospetto di ridicolo portare entro il cerchio della loro amicizia anche il fidanzato, la cui presenza dunque appare ancor più normale, direi casalinga: « Noi ci rincontreremo, voi verrete da noi, non ci lascerete, sarete per l'eternità il mio amico e il mio fratello... La settimana prossima mi sposo con lui. Egli è tornato innamorato, non mi aveva mai dimenticato... non inquietatevi, se vi parlo di lui. Ma io vòglio venirvi a trovare, assieme a lui; gli vorrete bene ».

Noi finiamo dunque per conòscere anche questi sentimenti — di cordialità, gentilezza e gratitudine — del fidanzato (perchè se la ragazza scrive come scrive, prima si deve essere messa d'accordo con lui, parla anche a suo nome), un uomo in carne ed ossa, che non è incorso neppure in una irregolarità formale nei riguardi della ragazza. Sicchè il sognatore rappresenta molto nell'esperienza della donna, qualcosa di fermo e memorabile, un ancoraggio sicuro nel porto della fiducia e della purezza. Ma anche essa ha dato molto a lui, anzi gli ha fornito quell'esperienza che d'ora in poi constituirà un argine di realtà al mareggiare furioso e fragile dei sogni: un legame umano raggiunto lealmente, senza trucchi, ed un cuore amico nella vita quotidiana. La quale naturalmente, avrà ora una nota di mestizia più profonda e lacerante (« ... mi balenò davanti, così ostile e desolata, la prospettiva del mio avvenire e mi vidi, tale e quale sono ora, esattamente tra quindici anni, invecchiato, ma sempre nella medesima stanza, sempre nella medesima solitudine... »). Ma non tutto resterà identico a prima. L'uomo è penetrato più addentro nel dolore, ma anche nella serenità e nella calma che danno il robusto collegamento con la realtà, la consapevolezza di aver fermamente operato, e con fecondità, nella vita degli altri, la certezza di aver ottenuto ben più che quelle « due parole » a cuore aperto alle quali sospirava nel tempo passato. Non avverte offesa contro di sè (essa è degna del suo amore), nè desiderio di offuscare la chiara e spensierata felicità della giovane con un amaro rimprovero. Proprio nelle ultime parole torna il senso preciso della maturità del protagonista, quando la sua tenera e virile comprensione ristabilisce, per così dire, la distanza di età e di esperienza con la fanciulla. « Che sia chiaro il tuo cielo, che sia luminoso e spensierato il caro sorriso tuo, che tu sia benedetta per l'attimo di beatitudine e di felicità che hai donato ad un cuore estraneo, solitario, riconoscente cuore! Dio mio! Un minuto intero di beatitudine! Ma che, forse, è poco questo, anche in

tutta un'intera vita umana? ». E non suona affatto come una iperbole questo ringraziamento per un momento di beatitudine: perchè un'infinita quantità di uomini passa sulla terra senza gustare uno solo di questi momenti, vale a dire senza lasciare traccia di sè. Il protagonista — nella novella — aveva sperimentato e poi descritto la terribile natura del rovescio del sogno, quando, fuori dalla sua eccitazione nervosa, ogni cosa ricade in pezzi e in stanchezza, lasciando a mani vuote, inerti: mentre la fanciulla gli ha porto un lembo di pura lealtà, di alta emozione innervata nel concreto, il cui valore è definitivo. Ecco perchè il ringraziamento reciproco dei due protagonisti è perfettamente coerente, messo a conclusione della parabola narrativa: esso ci appare triste e sereno, consolato e virile, non mistificato nel sentimentalismo. E soprattutto mai patologico: ma umano, vero, per personaggi simili a noi, ieri come oggi.

Perchè la chiusa del film suona male, come una moneta di stagno? La sceneggiatura seguiva un tracciato neorealistico, piano e opaco, privo di rilievi, con interpolazione di ampi brani del testo d'origine. Procedeva in modo corrivo, senza estri o impennate, proprio nelle forme di una versione in prosa della pagina del testo letterario. E, naturalmente, sventrato il tessuto connettivo di questo testo, la sceneggiatura durante le riprese parve a Visconti piatta, poco fantastica, e inespressiva. Ma nella rielaborazione, egli e i suoi collaboratori procedettero restaurando dall'esterno, con grossi strati di vernice: sopra un canovaccio in lingua corrente (sceneggiatura), stratificarono un impasto di scenografie, colpi di scena, effetti sonori e luministici, dislivelli nei sentimenti: al fine di ottenere un'intimità favolosa e, per contrasto, il senso di una « vertiginosa lacerazione ». Il regista aveva di fronte un movimento unidirezionale (i due personaggi girano e rigirano per le stesse strade) ed un tema: la « salita » fervida dei sentimenti e poi lo scroscio della caduta. Piegò questo materiale ad una serie di articolazioni e ambagi sinuosi, e di mosse per linee convergenti. La musica segue questo diagramma: tema del filtro quando la voce grida che le dieci sono passate; durante la rissa niente musica; poi si dà il massimo sviluppo al tema del colloquio tra Mario e Natalia (una vibrazione tenue, sviluppata in lunghezza). Quando cade la neve la musica cessa, solo sotto l'albero c'è un accenno. Mario e Natalia quindi si incamminano dal piazzale verso la città mentre il silenzio è rotto appena da una campana lontana; poi il tema musicale scoppia in pieno su Mario che sta raccogliendo il cappotto; si attenua e cresce per concludere. Gli altri ingredienti che

locupletarono il brano furono: la gita in barca con la visione panoramica dei mendicanti; la nevicata, e il terrazzo sopra i tetti della città dove i due giocano: Natalia raccoglie manciate di neve e ne fa delle palle con cui bersaglia l'innamorato; Mario si difende, e parla. Al momento della comparsa del pigionante, cessati i rintocchi della campana, la regia introduce un movimento complementare, la spola che Natalia fa tra l'immobile fantoccio, che è Marais, fermo presso il ponte, e Mario. I movimenti della « camera » si moltiplicano come, nei limiti della inquadratura, i piani, i controcampi e le angolazioni. La bellezza persuasiva dell'incontro e del congedo nella novella consisteva proprio nella sua limpida sobrietà, nel suo svolgersi come in un lampo e in un vento; un vento schiacciante ma naturale. Qui i personaggi parlano a lungo, in forme ampollose e ridicolmente improbabili.

Si comincia con un carrello a destra: i due giovani cominciano a scendere il pendio che porta al piazzale degli appuntamenti; sul fondo, verso il ponte, una figura nera passeggia lentamente, incurante del freddo. Natalia si stringe a Mario obbligandolo ad addossarsi al muro in rovina; si stacca dalla sua stretta e muove alcuni passi in direzione dell'Inquilino. Panoramica a destra: Natalia si è fermata un attimo di spalle, Mario è rimasto addossato al muro, come impietrito. La ragazza riprende la corsa lanciando un grido e lasciando cadere il cappotto di Mario che aveva sulle spalle. Giunge sul ponte e si getta nelle braccia del fidanzato, poi se ne stacca e torna correndo verso Mario. Lo raggiunge e, tirandolo a sè per le braccia, lo trascina in primo piano. Segue una panoramica a sinistra, e le parole di Natalia nelle quali viene travasato l'« argomento » della missiva del testo letterario: « Io... io ho ingannato te e me. Per un momento ho creduto che tu ed io... Lo vede Iddio quello che non farei ora per te. Cerca di perdonarmi... Io ti sarò sempre riconoscente ». Le parole sono poche per essere persuasive, anzi giungono a bruciapelo, non distanziate naturalmente; ma al tempo stesso sono troppe, e mescolate a quella frenesia della spola di Natalia tra due termini curiosamente immobili, i due uomini. Poi Natalia bacia Mario, si stacca da lui ed esce di campo. Segue un campo lungo con l'Inquilino in primo piano. Vediamo la ragazza venire correndo dal fondo verso il ponte; abbraccia l'Inquilino; carrello indietro: i due, abbracciati, sorpassano il ponticello, si fermano e si stringono di nuovo. Sul fondo, Mario appare immobile, di spalle; Natalia e l'altro si sciolgono dall'abbraccio ed escono di campo a destra.

La parte dell'Inquilino è comica: durante questo andirivieni egli se ne sta immobile, avviluppato nel suo impermeabile nero, la mascella torta e protesa: un monumento, senza reazioni credibili ed umane, proprio mentre si vuole rappresentare un fatto umano fino allo strazio. Lo spettatore non prova — come invece pare che credano gli autori del film — indignazione « senza nome » contro il fidanzato (la nota crudele del destino), ma solo un senso di insoddisfazione per la falsità di quello che passa davanti ai suoi occhi. Per Mario si è voluto accentuare la condizione di vittima e la simpatia che merita. Egli resta solo, e si volta verso la macchina da presa, tormentandosi le mani; poi si stringe le spalle con le mani, il volto inondato di lacrime, china la testa sul petto. Poi — mentre il « fortissimo » degli archi si precipita fragoroso, con un'entrata prematura, sul suo isolamento — Mario raccoglie il cappotto e s'avvia verso il fondo della strada. All'altezza dei portici un cane randagio (ancora un ritornello trito) sfreccia pronto da destra e gli si avvicina festoso. Mario continua ad andare verso il fondo ed esce di campo seguito dal cane. Questa retorica dei buoni sentimenti che è « l'erba fine che induce la nostra lingua in salive », mi appare essere non altro, se non il relitto, il guscio vuoto, d'una storia bugiarda: quando non addirittura una storia mancata. Aduggia la vicenda codesta falsa luce d'una commozione d'obbligo spettacolare: nonostante questo raggiare di « sentimento », il film non si sottrae dal ristagno del compiacimento tecnico, della carenza di autentica motivazione interiore, che è deficienza di ciò che tradizionalmente si definiva ispirazione, e povertà, in sostanza, dei sentimenti. Nel momento del congedo, il regista trapianta anche un moncone del ringraziamento contenuto nel testo letterario (« Va da lui. Va da lui. Non devi avere rimorsi. Ho... ho avuto torto io... a volerti far dubitare. Va da lui... E che tu sia benedetta per l'attimo di felicità che mi hai dato... non è poco... anche in tutta un'intera vita »). Però Mario non può, per riguardo alla più elementare coerenza, pronunciare questa battuta, appropriata solo per un personaggio diverso, appunto quello del testo, che aveva realmente un mucchio di ragioni per porgere il suo grazie: qui Mario veste panni non suoi, troppo larghi, e gli cascano addosso da tutte le parti. Stride inoltre la mancanza di « tempo » da parte della regia, che non ha capito che non era possibile concentrare nello stesso momento dell'emozione, dell'urto e della perdita irragionevole, anche la formula della benedizione. Ringrazia di che? Si è innamorato: e va bene; ma dalla donna non ha avuto niente: egli

non andava cercando, come il personaggio della novella, un legame anche minimo con la realtà pura. (Del resto ho digià notato che il pezzo del ballo mantiene scarsissimi legami con il contesto).

Lo spettatore non dispone di argomenti — immagini e fatti — per accettare lo scioglimento (anzi il capovolgimento: Natalia lascia Mario e se ne va con l'altro) del film. Gliene ha fatte tante la donna a quel poveraccio, esso pensa: Mario ha scritto la lettera come essa ha voluto, ha sostenuto la parte del buffone nella sala da ballo, si è scalmanato per inseguirla, ha fatto a pugni e le ha prese; d'altra parte il fidanzato è un fantoccio, e poi è troppo distante, antipatico, legnoso e incomprensibile; infine il film *non rappresenta* la consistenza dell'affetto per il fidanzato: sembra una tipica infatuazione, che il fervore del ballo e il carattere normale di Mario (giovane, semplice, onesto e simpatico) le avrà, finalmente, tolto di testa. La rappresentazione non fornisce, in concreto, altra prospettiva: restano dei propositi (la sgradevolezza impietosa della vita, l'irrazionalità degli istinti amorosi, eccetera), ma qui non contano perchè confusi ed inespressivi. E siccome lo spettatore protesta, lo si accusa di angusta propensione per il « lieto fine »: lo spettatore, scrive Viazzi, « non può non essere colpito ed urtato, contemporaneamente, dal fatto che il personaggio nel quale è portato a identificarsi, Mario, viene non solo sconfitto, ma umiliato e distrutto... Allora lo spettatore, massime se borghese, si sente quasi preso di mira personalmente ».

In realtà, questa di *Le notti bianche* è arte combinatoria che, nel culto estetizzante della materia artistica, finisce disintegrando ogni sentimento e ogni « storia ». Dominante è la intonazione evocativa con la sua monotona suggestione di fraseggio iterativo, di figure simboliche tratte dalla cronaca, di indicazioni metereologiche assunte a valore di stati d'animo: una perdita di concentrazione e un radicale rallentamento di tempo, con tendenza alla dissoluzione d'ogni ritmo. Ne risulta una poetica con ambiziosi intendimenti formali, frequentata dai simboli, colma di incanti tecnici e decorativi, in cui il discorso ama adagiarsi torpidamente, con una sintassi sovente arresa alle ripetizioni pendolari di una stessa immagine, e nel registro d'un intimismo di celebrazione sentimentale e oratoria. Dalle primizie morfologiche di questa *prosa rimata* non nasce una « strada nuova » per il cinema italiano (e neppure la drammaturgia « del momento negativo della coscienza moderna »), bensì una nuova specie di naturalismo, cioè una giustapposizione di descrizioni empiriche e di simbolica astratta.

Visconti e la critica

a cura di *LINO MICCICHÈ e LORIANO GONFIANTINI*

> « *Al cinema mi ha portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi nelle cose, non le cose di per se stesse* ».
>
> LUCHINO VISCONTI
> (da « Il cinema antropomorfico », in « Cinema » v. s., n. 173, 1943)

Naturale per una personalità complessa — e difficilmente riducibile entro le dimensioni di un ritratto perfettamente definito — come quella di Luchino Visconti, l'abbondanza della bibliografia, soprattutto in Italia, ma anche all'estero, sebbene, per ragioni facilmente comprensibili, i suoi film non abbiano sempre avuto negli altri paesi la diffusione e la popolarità di un De Sica o di un Rossellini. Considerato spesso un reprobo dai cultori di un neorealismo totale, o un decadente dai facili moralisti; esaltato altrove come l'esponente d'avanguardia dello stesso neorealismo, l'unico che sia riuscito ad aprire nuovi orizzonti e nuove strade al nostro cinema; oggetto di esaltazioni da un lato, come di totali negazioni dall'altro, il più delle volte in nome di polemiche meramente partitiche, raramente si è capito, e non sempre da parte degli italiani, che la forza di Visconti sta proprio in un dualismo affascinante di realtà e magnificenza, di decadenza cosciente e di amore alla vita: in un umanissimo e costante coraggio autobiografico. Delle polemiche e delle esaltazioni, delle negazioni e dei consensi il presente lavoro intende offrire una visione il più possibile chiarificatrice, un panorama bibliografico tale, cioè, da servire di base a chi voglia approfondire il problema Visconti nei suoi rapporti con la critica, il che investe poi in sostanza il problema della critica cinematografica italiana tutta, e non solo italiana, del dopoguerra.

Ossessione (1943)

EMILIO VILLA: « Il cinematografo e l'idea di popolo », in « Primi piani » n. 1, gennaio 1943.

« (...) film per il quale la natura non è un teatrino di legno e cartone, e il cuore umano un'aranciata per aiuto registi, e le facce del nostro popolo un volgare elenco di maschere abusate da una nuda convenzione letteraria. Film portato avanti da L. V. con le segrete e passionate intenzioni come se nella vicenda che egli ha narrato, penetrandola con una figurazione rigorosamente attenta e vera, commovendola naturalmente, pesasse il ricordo e la responsabilità di un destino eccezionale; e, ad ogni modo, di una convinzione ricca di sangue e di amore. Film che dà credito a tutte le speranze, anche perchè ha richiesto e

subito una maturazione lentissima, un giro lunghissimo di tentativi e di esperimenti, alla ricerca di quella che noi pensiamo essere, appunto, un'idea sensibile di popolo nel senso che abbiamo definito. E la pianura ferrarese con la malinconia grossa, umida, infinita, che la raccoglie in un guscio di terrestre colore, doveva essere il fondale originale e sincero su cui succede quello o che *deve* succedere, e interpreta da vicino quella popolarità del cinema, che è una tentazione comune della nostra più intelligente e sincera generazione (...) ».

GIOVANNI MESTOLO: « A proposito di *Ossessione* », in « Cinema », v. s., n. 169, 1943.

ANTONIO PIETRANGELI: « Il postino suona sempre due volte », in « Fotogrammi » n. 1, 1946 (ripubblicato in « Bianco e Nero » n. 1, 1947).

« Assunti i personaggi primitivi di Cain come eroi della sua vicenda, il regista italiano li ha confessati, frugati, esplorati, e ne ha espresso le ansie, i tormenti, i prepotenti impulsi, dichiarandoli nei loro moventi più reconditi, con una pietà a volte addirittura crudele. Quasi del tutto immemore della cadenza narrativa del romanzo, Visconti ha puntato più che sull'ingranaggio dei fatti sul presentarsi delle cose, nel loro modo d'apparire, sulla reazione sempre imprevedibile per cui la loro naturalezza diviene fatalità al contatto con le anime e la loro varia angoscia. Il disegno esteriore, la tecnica più specificamente narrativa s'è rotta deliberatamente sulla via del largo poema sinfonico. Per questa strada, farcita se si vuole di letteratura, complicata di sottintesi e di insidie e riferimenti culturali e intellettualistici, Visconti è riuscito spesso a toccare l'inoppugnabile e struggente evidenza della poesia ».

L. EMMER, E. GRAS: « The Film Renaissance in Italy », in « Hollywood Quarterly », n. 4, 1947.

VERNON JARRAT: « Luchino Visconti's *Ossessione* », in « Sight and Sound », n. 65, 1948.

J. JACQUES AURIOL: « Trois versions d'un roman de James Cain », in « La Revue du Cinéma », n. 10, 1948.

ANTONIO PIETRANGELI: « Panoramique sur le cinéma italien », in « La Revue du Cinéma », n.13, 1948.

GLAUCO VIAZZI: « Luchino Visconti », in « Sequenze », n. 4, 1949.

« (...) Nei film italiani del periodo fascista (...) vivevano molti elementi naturalisti essenzialmente antirealisti, e, in misura assai limitata, elementi realistici che si muovevano lentamente verso una ricerca di verità, senza mai potere attingere al livello della verità, cioè dell'arte. *Ossessione* ha raccolto l'eredità di gran copia di questi elementi, e l'ha sintetizzata in forma organica e critica. Questo è forse il maggior merito di Visconti. Il suo film è, nella storia del cinema italiano, il primo esempio di arte cosciente. In altre parole, girando *Ossessione,* Visconti e i suoi collaboratori non solo sapevano quel che facevano, ma sapevano quel che volevano. Volevano mostrare il volto di una Italia vera... *Ossessione* ripigliava con l'arricchimento cosciente e intenzionale di cui si è detto, il filone del cinema italiano muto capeggiato da *Sperduti nel buio*; sviluppava gli elementi realistici che erano affiorati in questo o quel film del ventennio fascista; tirava le somme della lezione del populismo francese, massime di Renoir; nasceva da un movimento intellettuale che faceva perno attorno alla rivista "Cinema" ».

FRANCO VENTURINI: « Origini del neorealismo », in « Bianco e Nero », n. 2, 1950.

Per V. *Ossessione* è la prima cosciente affermazione di un linguaggio cinematografico italiano al di fuori di una produzione nei migliori casi artigianale; e il film è il coronamento di esperienze varie e disperse, come quella regionalistica, quella calligrafica e quella del realismo francese, accanto alla volontà di ricerca di una realtà italiana. Come tale, quindi, punto di arrivo e di partenza, al tempo stesso, di una cultura cinematografica nazionale. « Come Ungaretti condensò nella prosodia sillabata dell'*Allegria* l'esperienza interiore di 50 anni di poesia da Baudelaire a Reverdy, così Visconti — portando a conclusione il lavoro iniziato dal calligrafismo — trasfuse nel nostro cinema 25 anni di cinema mondiale ».

ALESSANDRO BLASETTI: « Visconti », in « Cinema italiano, oggi », Roma, 1950.

VERNON JARRAT: « The Italian Cinema », Londra, 1951.

GIAN LUIGI RONDI: « Il neorealismo italiano », Roma, 1951.

GAVIN LAMBERT: « Notes on a Renaissance », in « Sight and Sound », Londra, febbraio 1951.

NINO FRANK: « Cinema dell'arte », Parigi, 1951.

L'A. pone in rapporto il film di V. con *Fari nella nebbia* di Franciolini.

MARIO VERDONE: « Italian Cinema from Ist Beginnings to Today », in « Hollywood Quarterly », University of California, n. 3, 1951.

GUIDO ARISTARCO: « Tre date e un esordio », in « Ferrania », n. 10, ottobre 1952.

GIUSEPPE CINTIOLI: « Visconti e altre ragioni », in « Rivista del cinema italiano », n. 1-2, 1953.

« In *Ossessione*, non è tanto la maniera di Cain, che ha suggerito la vicenda, quanto certi più sentiti fermenti di tutta una cultura osservata dal terreno italiano, dei disfatti *anni quarantatrè*, denso di altri umori e di altre condanne (. . .). Si osservi: da un lato la scoperta di un mondo che allora significava libertà e avvenire, ma anche angoscia (per Pavese c'era *una grande angoscia americana*); un mondo che attraverso il libro più che attraverso il film voleva *procedere ad orecchio della vita* (Vittorini); dall'altro un milieu europeo, per V. l'influenza stilistica e umana, occidentale e più ancora francese e renoiriana, ma con certe punte di espressionismo anche, denso e polemico: un milieu dorato e corrotto ma non ancora estinto, ancora con bandiere avverse nel pieno di una tragedia. E' in questo panorama che V. si accinge a narrare, da qui nascono i suoi primi movimenti verso una concezione del racconto per immagini. Una concezione che subito punta su più vasti respiri della materia, su più sofferta presenza delle figure nel racconto: sicchè questo risulti caricato di umori, di fatti non depurati. E subito V. si orienta verso una *necessità* del personaggio: disegnato su un valore figurale che serri in sè tutti gli altri in un risultato di sintesi, e l'operazione vuole essere — anche se a volte offerta a vistosi sbalzi e mancamenti — di addensazione assoluta: fino alla figura di Giovanna, che alla fine sostiene e governa il regime stilistico dell'opera, essendone il centro attorno a cui tutto ruota (un grumo sanguigno: ma di sangue invecchiato sfiancato grasso di morbi), con il nero umorale che luttuosamente le si addice e la appaga (...). Il furore sembra essere la ragione dominante dell'opera; ma non il furore *giovane* che governerà certi momenti di *Bellissima*, sempre alludendo a vita, sempre alludendo a una pienezza e a un danzato dolore; invece un furore atavico compatto, davvero *maudit*, la cui tendenza rimane funebre: essendo infine la Morte gli incontri e gli scontri di *Ossessione*, davvero una discesa ai paesi della morte ».

CARLO BO: « Primo viene il film », in « Cinema Nuovo », n. 2, 1953.

CARLO BERNARI: « Cinema fra arte figurativa e letteratura », in « Rivista del cinema italiano », n. 8, 1953.

LIBERO SOLAROLI: « Lo sciopero di Visconti », in « Cinema Nuovo », n. 14, 1953.

ROBERT KASS: « The Italian Film Renaissance », in « Films in Review », agosto-settembre 1953.

CARLO LIZZANI: « Il cinema italiano », Firenze, Parenti, 1953.

« V. convogliava in un'unica opera, in un film clamoroso, le ambizioni, le proteste, l'ironia e lo sdegno di tutto un gruppo di intellettuali avidi di toccare, di saggiare e di scoprire quel mondo che per venti anni il fascismo aveva tentato di nascondere, di disperdere.

E questo gruppo portava a maturazione la esigenza trapelata qua e là, a bagliori improvvisi nei film italiani minori (...). Più avanti, sotto il fascismo, non poteva andare il nostro cinema ».

Panfilo Colaprete: « Il cinema realista italiano e la storia degli ultimi anni », in « Il Nuovo Corriere », 12 settembre 1953.

Guido Aristarco: « Il postino di Cain diventò italiano », in « Cinema Nuovo », n. 24, 1953.

« Solo in un certo senso (...) il film ha vaghe aspirazioni al realismo francese; e se esso ricorda alcuni temi e motivi del Renoir di *La bête humaine* (i due film si aprono con due lunghe analoghe carrellate), pure l'ambientazione che ne risulta è italiana, italiano il paesaggio che esplode (...). Tale ambientazione determina nei protagonisti la vicenda greve e sensualmente torbida, l'ossessione prima della carne e poi della carne e del rimorso insieme. La determina in modo naturalistico. Questo il limite in cui si muove *Ossessione,* la visione cioè non critica ma oggettiva di un mondo e dei suoi personaggi, lo sviluppo più psicologico (e quindi circoscritto) che sociologico della prima e dei secondi. Le ragioni di tale limite vanno sopra tutto ricercate in fattori di natura contingente, nel momento storico che l'Italia attraversava nel 1943 ».

Callisto Cosulich: « I cattolici e il neorealismo », in « Eco del cinema », n. 86, 1954.

Callisto Cosulich: « Alla scoperta del paese », in « Eco del cinema », n. 86, 1954.

John Francis Lane: « The Hurricane Visconti », in « Films and Filming », Natale 1954.

Walter Alberti: « Appunti su una morale », in « Primi piani », n. 5-6, novembre-dicembre 1954.

Mario Gromo: « Cinema italiano (1903-1953) », Milano, 1954.

« Molte pagine di *Ossessione,* e il tono di quasi tutte le sue sequenze, costituiscono come una prefazione al recente cinema italiano. Non si parli di neorealismo, o di altri *ismi*; ma di consapevolezza, di ingegno, di scoperte umane anche se torbide e smarrite, di valori essenziali anche se poco appariscenti ».

Giulio Cesare Castello: « Ritratti critici contemporanei: Luchino Visconti », in « Belfagor », n. 2, marzo 1955.

« Era evidente (...) che per Visconti (Cain) non aveva costituito se non un pretesto (...). Se la vicenda derivava da un compromesso, da un adattamento di invenzioni nate in un ben diverso clima sociale ad un mondo di provincia italiana, lo sfondo vivo, inedito, sanguigno che tale provincia offriva al racconto aveva carattere di autentica rivelazione. Di fronte alla quale passavano in seconda linea la rigorosa condotta narrativa, la capacità di sbalzo dei caratteri (...), le altissime virtù fotografiche. Poichè per la prima volta un'Italia disadorna e popolare diveniva ragione essenziale e polemica di racconto, a contrasto con lo sterile e gonfio convenzionalismo dell'Italia ufficiale (...). Con *Ossessione* la scoperta del paese, nei suoi aspetti quotidiani e pur segreti, diveniva il programma dei nostri più consapevoli uomini di cinema, ed automaticamente il film, con tutta la sua vigorosa carica di ribellione, assumeva valore di simbolo d'un programma di rottura ».

Giorgio Santarelli: « Luchino Visconti », in « Rivista del Cinematografo », n. 4, aprile 1955.

Roberto Manetti: « Storia di un regista: Luchino Visconti », in « Il Nuovo Corriere », 13-14 luglio 1955.

Pio Baldelli: « Mito e realtà dei film di Luchino Visconti », in « Società », n. 5, 1955.

« (...) *Ossessione* è un film non conformista e polemico (...). Film importante dunque; ma

posta questa necessaria premessa, che altro resta da dire? *Ossessione* prefigura, più o meno, i difetti di *Senso* (...). A una lettura meditata (...) a distanza di anni, si avvertono subito le zone inerti del film: le parti in cui l'autore è preso da preoccupazioni tecniche o cerca di spiegare la situazione con movimenti non più necessari, in un allentarsi continuo delle trame del racconto nell'appiattirsi delle figure, nella disposizione narrativa per lo più pletorica. Visconti ha per le mani questa desolata vicenda, ma prima di depositarla in quel paesaggio suggestivo, interviene complicandola a suo modo. E con i medesimi risultati: frammentarietà narrativa, continuo rallentare che svia invece che ritmare, arbitrarietà o assenza di trapassi. C'è una eccessiva lentezza, una cura e minuzia psicologica che ricerca troppo il sottile senza avere quasi mai la capacità di coglierlo; una sovrabbondanza di materiali che non fa altro, in realtà, che mascherare il vuoto dei sentimenti con gesti inutili e movimenti della macchina da presa che non aggiungono niente ».

MASSIMO MIDA: « Passato prossimo del nostro realismo », in « Cinema Nuovo », n. 66, 1955.

GIOVANNI LETO: « Da *Ossessione* a *Senso*; valore dell'opera di Visconti », in « Bianco e Nero », n. 11, 1955.

« La storia interna di *Ossessione*, la vera storia che Visconti racconta, e che con variazioni più o meno sensibili ritroveremo ne *La terra trema*, in *Bellissima* e in *Senso*, ha tutte le caratteristiche di un mondo artistico *decadente*. Il suo autore si dimostra raffinato e stanco. Non hanno forza espansiva i personaggi di *Ossessione* anche se vorrebbero averla nei desideri e nella speranza di un qualche mutamento materiale e morale, anche se hanno un anelito di avvicinarsi alla vita comune e a sopportarne tutti i riflessi, donde la contraddizione della loro natura, che è la stessa contraddizione del regista: artista di educazione e di gusto decadenti che non riesce o che non vuole ammettere l'essenza della sua configurazione psichica e intellettuale e che anela all'inserimento della sua personalità in un ordine realistico e sociale ».

PIO CARO: « El neorealismo cinematográfico italiano », Mexico, 1955.

JOHN FRANCIS LANE: « The Last Decadent », in « Films and Filming », luglio 1956.

GIULIO CESARE CASTELLO: « Il cinema neorealistico italiano », in « Classe Unica », ed. R.A.I., 1956.

PETER JOHN DYER: « *Ossessione* », in « The Observer », Londra, 27 gennaio 1957.

« The final tableau stays on the retina. The flight is over, the car has plunged, no actress ever looked more abruptly, bloodily dead than Clara Calamai. Like a punch-drunk boxer her accomplice tries to face up to the camera, staggering stupidly on the wearisome highway and the camera stares back, ruthless and indifferent. So ends this roadhouse opera in denims: the harsh warning music has drilled its last chord: if desire is a streetcar, then sensuality is a cul-de-sac. There is no statement. The film's only comment is inherent in Massimo Girotti's dazed eyes, still groping, accepting, and hopeless. The theme is decay. And one begins to see why Visconti is the director Tenessee Williams most admires ».

VITTORIO CALDIRON: « Il gruppo "Cinema" 1941-'43 nella cultura d'avanguardia », in « Cinema Nuovo », n. 106, 1957.

FABIO CARPI: « Das soziale Melodrama Viscontis », in « Filmklub-Ciné-club », n. 10, 1957.

Dopo avere rilevato come *Ossessione* sia con *Senso* « la più felice opera di V. e quella che più di ogni altra corrisponde alla sua natura », l'A. ne sottolinea il valore di protesta. « Dove si manifestò questa protesta? Quando l'idillio fu sostituito con il dramma, il patriottismo venato di rosa con il rosso — forse del sangue e del misfatto — l'onore con il disonore, l'ipocrisia sentimentale con la realtà sessuale, la più calma tranquillità borghese

con l'irrequietezza del cammino... ». L'A. fa poi un approfondito parallelo tra V. e Vittorini (« *Ossessione* sta al cinema di quel tempo come "Conversazioni in Sicilia" sta alla letteratura del tempo ») esaminandone i motivi e le caratteristiche comuni.

PIETRO BIANCHI: « *Ossessione* », in « Il Giorno », 27 novembre 1957.

Il pregio più grande del film — secondo l'A. — è di conservare l'aura di « quegli anni '43 » in cui vide la luce; il suo difetto più evidente è dato da una certa aria spaesata che hanno i personaggi a causa della loro provenienza dal romanzo di Cain. Tuttavia il nodo drammatico è immerso in un ambiente naturale, reso con grande vigore.

GIUSEPPE TURRONI: « *Ossessione* », in « Filmcritica », n. 72-73, novembre-dicembre 1957.

L'A. traccia un interessante parallelo fra Gino, Giovanna e lo Spagnolo e Franz, Livia e Ussoni di *Senso,* sottolineando in V. una costante preoccupazione di « uomo morale » di fronte a una società in crisi alla ricerca di una possibile purificazione.

GUIDO ARISTARCO: « *Ossessione* », in « Cinema Nuovo », n. 120-121, 15 dicembre 1957.

Si tratta di una lunga recensione in cui l'A. riprende, in occasione della riedizione del film, alcuni punti di vista sulla prima opera di V. (rapporti stretti fra il film e la cultura italiana di svecchiamento tra il '30 e il '40; limiti naturalistici; incertezze e residui d'accatto in un regista alla sua prima prova) concludendo che *Ossessione,* « rivisto oggi, è (...) ancora un'opera attuale e rivelatrice » che contiene « le premesse e la sostanza dell'attività futura di L. V. ».

GIUSEPPE FERRARA: « Il nuovo cinema italiano », Firenze, 1957.

Nel capitolo del suo libro dedicato a *Ossessione* l'A. esamina innanzitutto la posizione culturale di V. in rapporto alla narrativa italiana del periodo (Pavese, Vittorini, Moravia eccetera); quindi l'originalità del regista in merito alla « scoperta del paesaggio » costituita da *Ossessione,* e il legame tra quel film e le opere del cinema francese immediatamente prebellico. In ultimo, valutato il peso culturale dell'opera di Cain, anche in rapporto a ciò che essa venne a significare per V., l'A. analizza il film, concludendo che « ... in *Ossessione* apparivano in squarci sorprendenti le premesse di un'*estetica della verità,* che non poteva non ricercare poi, quale termine ultimo, il senso della storia ».

LUIGI CHIARINI: « Panorama del cinema contemporaneo », Roma, 1957.

L'A. fa qui un attento esame dei due film tratti dal libro di Cain: *Le dernier tournant* e *Ossessione,* concludendo che nel film di V. non esiste plagio, essendo la qualità di questo di gran lunga superiore a quella del film francese. Quel poco che superficialmente accomuna le due opere deriva dal fatto che entrambi i registi si sono ispirati in varia maniera ai grandi maestri del naturalismo francese.

BRUNELLO RONDI: « Cinema e realtà », Roma, 1957.

« Con *Ossessione* il cinema italiano, anzi il cinema contemporaneo, si porta decisamente (...) a fare da specchio a una società di cui sembra registrare — come una bassa e arcana vibrazione — il più sotterraneo sgorgo, l'inclinazione più inarrestabile e condannata (...). *Ossessione* sembra vivere dei motivi spirituali più chiusi della contemporanea arte di crisi (...), è un'opera massiccia, colma del peso di una condanna, e sembra catalizzare i ritmi, le durate, d'una società volta al proprio precipizio, incapace di esprimere se non questi personaggi corrotti e inesorabilmente predeterminati, chiusi (...). Cala pesantemente, con le sue angosciose *durate* come il suggello di un'epoca, ed è da presumere che, dopo *Ossessione* si prepara la prima crisi viscontiana risolta solo dopo lunghissimi anni (dal '43 al '48) e certo nella mediazione dell'effettiva scoperta neorealistica, traverso l'opera di Rossellini ».

La terra trema (1948)

ALFREDO PANICUCCI: « Fra miseria e dolore *La terra trema* », in « Avanti! », 3 settembre 1948.

VITO PANDOLFI: « Unità e orgoglio in una grande storia di Verga », in « Il Nuovo Corriere », 3 settembre 1948.

« (...) Come in Dreyer l'immagine tende sempre all'affresco e obbliga il ritmo a una larghezza solenne, che conferisce alle pietre, alle pareti, ai corpi, agli impeti un senso di eternità (...) ». Per l'A. *La terra trema* è un esperienza decisiva, ciononostante sono in essa ravvisabili taluni difetti quale una certa ineguaglianza di svolgimento, la mancanza di un « ansito profetico », dell'urgenza delle nuove prospettive, uno stile grandioso, ma privo di elaborazione « appunto perchè non calzante ad una sceneggiatura che porti a maturazione un suo motivo ».

MARIO GROMO: « *La terra trema* », in « La Nuova Stampa », 3 settembre 1948.

GIORGIO PROSPERI: « Un messaggio sociale nel film di Luchino Visconti », in « Il Giornale d'Italia », 4 settembre 1948.

UGO CASIRAGHI: « Il film di Visconti capolavoro del festival », in « L'Unità », 4 settembre 1948.

(...) *La terra trema* è per l'A. « il capolavoro della cinematografia italiana ». Un vero realismo in Italia non era mai esistito e la prima opera veramente realistica, *il* film realista italiano per eccellenza è appunto per l'A. il film di Visconti, ove sarebbero superati gli « ultimi rimasugli » di romanticismo ed ogni ricerca formalistica ed estetizzante.

VITO PANDOLFI: « Troppi narcisismi per un'arte dell'avvenire », in « Il Nuovo Corriere », 6 settembre 1948.

ARTURO LANOCITA: « Suggello senza ceralacca sul festival del cinema », in « Il Nuovo Corriere della Sera », 7 settembre 1948.

« ... C'è senza dubbio novità di concezione; c'è se non l'architettura, l'ambizione di un architettura imponente; e, nella parte riposata, non polemica, le immagini hanno il palpito che testimonia della loro vita, ovvero assai più della vitalità. A tratti la ideazione d'arte si rivela; ma è come un faro, ora acceso ora spento ».

JACQUES BOURGEOIS: « Le sujet et l'espression au cinéma », in « La Revue du Cinéma », ottobre 1948.

« ... Ce film extraordinairement concerté dans la mise en scène comme dans la photographie, et qui contient des moments parmi les plus beaux du cinéma de tous les temps, n'offre pas à nostre émotion la moindre possibilité de fluctuation dans le temps (...). Le film de V. est en effet à la fois un sommet et un écueil sur lequel on vient s'echouer ».

MARIO GROMO: « Con "ismi" e senza "ismi" », in « Cinema » n. s., n. 1, 1948.

JEAN DESTERNES: « Débat sur le réalisme », in « La Revue du Cinéma », n. 18, 1948.

C. TACCHELLA: « Visconti a tourné *La terre tremble* sans acteurs, sans scenario, et sans studio », in « L'ecran français », n. 176, 1948.

GUIDO ARISTARCO: « *La terra trema* », in « La critica cinematografica », n. 12, 1948.

Dopo aver polemizzato con coloro che hanno visto il film come un rifacimento marxista de « I Malavoglia », e messo in rilievo come invece esso trovi la sua vera forza nei valori stilistici e corali, l'A. afferma che *La terra trema* è l'ovvia conseguenza di *Ossessione*. « Anche qui come in *Ossessione* (...) le inquadrature, sapientemente angolate, possono sembrare a prima vista decorative (...) (*ma in realtà*) V. tende soprattutto ad umanizzare i suoi protagonisti, a suggerire la loro condizione umana: pertanto più che interpretare direttamente la natura, ce la fa vedere rispecchiata nei volti (..). Non rimane legato alla contingenza, ma

supera i limiti della cronaca e diventa vero documento umano e universale ». L'A. conclude affermando che, nonostante qualche pleonasma, *La terra trema* oltre a segnare una conquista stilistica per il realismo, indica nuove vie e non solo per il cinema italiano.

ANTONIO PIETRANGELI: « Cinema italiano 1948 », Roma, 1948.

Secondo l'A. *La terra trema,* se non la liquidazione del neorealismo, segnerebbe in ogni caso una crisi di crescenza in quanto il suo altissimo stile sarebbe il superamento « della caducità dell'istantanea, del *documento* strappato al torrente degli avvenimenti ». Tanto è vero che la storia narrata nel film, per quanto attuale, trascende i limiti storici per divenire universale, supera la polemica sociale, rappresentando l'eterna lotta tra il bene e il male.

GUIDO ARISTARCO: « Equivoci su *La terra trema* », in « Sipario », n. 33, 1949.

H. H. WOLLEMBERG: « New Development in the Italian Cinema », in « Film and Theatre today », n. 1, Londra, 1949.

RENZO RENZI: « Mitologia e contemplazione in Visconti, Ford ed Eisenstein », in « Bianco e Nero », n. 2, 1949.

Per l'A., malgrado il « clima assai alto » che in essa si respira, *La terra trema* non sarebbe riuscita, come tentativo di dare uno stile al neorealismo in quanto essa sarebbe piuttosto una « sorta di mistero marxista » una premeditata ricerca di poesia nel mito, che sarebbe, più che vissuto, contemplato: « ... il proletariato è sconfitto perchè è ancora in preda al *peccato* di capitalismo, sfornito della *rivelazione,* in attesa dell'*avvento* ». Pur ispirandosi inizialmente ad una precisa società attuale l'opera si andrebbe poi rarefacendo per presentarci una società fuori dal tempo, mentre « certe scoperte del metodo marxista, dogmatizzare, assumono (...) la funzione di Destino ». Questo atteggiamento ideologico troverebbe una sua precisa rispondenza formale per cui « *La terra trema* si risolve in una lunga, statica contemplazione di avvenimenti preordinati, ai quali l'autore sia pure contro sua voglia, non partecipa, perchè segretamente sa che *così è e così sarà* ».

GUIDO ARISTARCO: « Presentazione », in « Sequenze », n. 4, 1949.

GLAUCO VIAZZI: « Luchino Visconti », in « Sequenze », n. 4, 1949.

« *La terra trema* è la prima parola di un nuovo periodo del realismo, dell'arte cinématografica italiana (...). Per la prima volta nella storia del cinema italiano, *La terra trema* affronta non una *tranche* della società italiana, ma la società italiana così come essa è (...). L'affresco che *La terra trema* realizza non è statico ma dinamico, non schematico ma dialettico: è vero e reale (...). Molti sono gli elementi negativi, ereditati dal passato, che Visconti si trascina dietro nel film. Il formalismo pittorico, la lunghezza anticommerciale del film, lo snobismo del dialogo in dialetto siciliano, l'assenza delle organizzazioni d'avanguardia politiche e sindacali del popolo italiano: questi difetti artistici pesano gravemente sul film. Nondimeno, come nel caso di *Ossessione* sono qualitativamente e quantitativamente sopravvanzati e superati dagli elementi positivi che il film contiene e offre (...) ».

ARTURO LANOCITA: « *La terra trema* », in « Il Nuovo Corriere della Sera », 23 aprile 1949.

« *La terra trema* di L. V., è un'antologia di belle immagini, tra le più belle del cinema italiano. Considerata a sè ogni inquadratura ha pregio e validità; nel loro insieme tutte formano un film deprimente, rissoso e falso ».

M. A. (Mario Alicata): « *La terra trema* », in « Bianco e Nero », n. 7, 1949.

In polemica con quanto dice Renzi nel citato articolo l'A. sostiene che è proprio attraverso il distacco tra autore e ambiente, tra autore e personaggio che Visconti raggiunge purezza lirica e che anzi la mancanza di tale distacco, il troppo autobiografismo era ciò che impediva ad *Ossessione* di raggiungere i medesimi risultati. « ... Si può dire paradossalmente che *La terra trema* è il seguito dei " Malavoglia " (...). L'etica di V. è umanissima e si identifica con la sua arte. Ma quando fra l'una e l'altra si verifica una frattura, allora

è la retorica che spunta, è il brutto (...). E' un film che non va troppo approfondito criticamente. Bisogna cercare di scoprire il segreto della sua poesia in quello che muove in noi, bisogna cogliere le vibrazioni in superficie, quanto insomma di istintivo, illogico, inconsapevole esso rispecchia ».

LOTTE H. EISNER: « Note on Some Recent Italian Film », in « Sequence », n. 8, Londra, 1949.

GUIDO ARISTARCO: « Il cinema italiano d'oggi », in « Festival », Locarno, 1949.

GUIDO ARISTARCO: « Il festival dell'Arlecchino », in « Cinema » n.s., n. 14, 1949.

GUIDO ARISTARCO: « *La terra trema* », in « Cinema » n.s., n. 32, 1950.

Vi è — dice l'A. — una sostanziale diversità tra *La terra trema* e « I Malavoglia »: Visconti supera l'epoca storica dello scrittore siciliano, tanto che protagonista del film non è padron 'Ntoni, ma il nipote di questo; la generazione vecchia lascia posto cioè a quella giovane. E, contrariamente a quanto succede nel romanzo, l'opera non termina con la sconfitta del protagonista ma invece con un'acquisizione di coscienza che equivale ad una vittoria. « I nomi di Verga e di Visconti si possono accostare in campi diversi e molto più opportunamente, su un altro piano: quello artistico (...). Con Verga il *naturalismo* si fa stile; con Visconti si fa stile il *neorealismo* ». In polemica con quanto aveva detto il Renzi l'A. afferma che V. è riuscito a raggiungere una intima corrispondenza tra l'impostazione contenutistica e la forma e che « lo schema (...) di *La terra trema,* si identifica (...) in un *fatto umano* e in una visione particolare cui egli ubbidisce in quanto, appunto fanno parte del suo mondo espressivo, e non contemplativo: proprio come appartiene al mondo del Verga lo *schema* del ciclo dei " Vinti " (...). Lo schema diventa tesi, e (...) la tesi così intesa, in Verga come in Visconti non è concetto estraneo all'arte; ma a questa appartiene (...). La contemplazione non crea personaggi come 'Ntoni, o come Mara o Lucia, o come Nicola (...). *La terra trema* diventa (...) rivoluzionario soprattutto per gli inconsueti mezzi espressivi impiegati in stretto rapporto al significato spirituale ed umano che essi vanno a mano a mano assumendo (...). Anche la lentezza del racconto (...) trova la sua giustificazione espressiva: ogni artista dà al suo lavoro l'andatura che crede necessaria: e l'*episodio del mare* ne esige appunto una lenta, per essere uniforme alla natura del dramma; così come Dreyer suggerisce con analoga andatura, in *Vredens Dag* (Dies Irae), la stanchezza interna dei personaggi ».

GUIDO ARISTARCO: « La terra tremerà », in « Ferrania », n. 4, aprile 1950.

KAREL REISZ: « The Italian Cinema », in « Sequence », autunno 1950.

« ... Firm, finely observed, magnificently (and only in some rare instant too consciously) composed, Visconti's handling is that of a compassionate, sensitive observer. The love scene between Toni and a silly sensous village girl, the flirtation between the elder sister and a cheerful, incomprehending bricklayer, the final scene of Toni 's humiliation, all these are realized with a warmth and understanding which gives them a simple, autentic perfection (...). The natural grace and beauty of his players speaks with a spontaneous eloquence... ».

ENNIO FLAIANO: « *La terra trema* », in « Il Mondo », n. 24, 1950.

CLAUDIO VARESE: « Il film senza attore », in « Bianco e Nero », n. 10, 1950.

GIAN LUIGI RONDI: « Cinema italiano, oggi » (a cura di A. Blasetti e G. L. Rondi), Roma, 1950.

LUIGI CHIARINI: « Avvertenza », in « Bianco e Nero », n. 2-3, 1951.

L'A. riconosce ne *La terra trema* una conquista stilistica del neorealismo, che con essa e con *Ladri di biciclette* acquisirebbe compiutezza formale. Si tratterebbe di un realismo portato alle estreme conseguenze, nato da una sincera volontà di capire e rappresentare una situazione. « (...) il limite del valore del film (è) nella non sempre felice fusione tra la forma e il contenuto, che qua e là si evapora in un preziosismo estetico che raggela il racconto

e ne interrompe il ritmo (...). Il cinema non poteva (comunque) accostarsi alla stessa materia trattata dal grande scrittore siciliano in maniera più nobile e alta (...) ».

G. C. CASTELLO: « Luchino Visconti: *La terra trema* », in « Cinema » n.s., n. 66, 1951.

LUIGI CHIARINI: « Discorso sul neorealismo », in « Bianco e Nero », n. 7, 1951.

JACQUES DONIOL VALCROZE: « Luchino Visconti », in « Raccords », n. 7, 1951.

MARIO VERDONE: « Italian Cinema from first Beginning to Today », in « Hollywood Quarterly », n. 13, University of California, 1951.

GAVIN LAMBERT: « Notes on a Renaissance: the Italian Cinema », in « Sight and Sound », n. 10, 1951.

L'A. mette in rilievo la dipendenza stilistica tra il Visconti de *La terra trema* e Jean Renoir. « (...) *La terra trema* is a dramatic poem on the subject of poverty, which it examines at once with pitiless detail and with a lirical compassion. Amidst the decay and bleakness of their surroundings—the cracked walls and crumbling ceilings, and the lonely strips of beach—the characters are raised to a simpleheroic plane. The women move with a fine consciousness of their physical grace, often formally grouped, the closeups statuesque, the long shots contemplative in their delay (...). The characters improvised much of their dialogue themselves, and their speech is usually slow and solemn (...) ».

NINO FRANK: « Cinema dell'arte », Parigi, 1951.

VERNON JARRAT: « The Italian Cinema », Londra, 1951.

GIAN LUIGI RONDI: « Il neorealismo italiano », in « Cinema italiano 1945-51 », Venezia, 1951.

Partendo dal presupposto che la cultura regionale si sia rivelata come quella più atta ad interpretare l'anima dell'uomo moderno l'A. afferma che *La terra trema* « rivelò chiaramente e per primo queste precise intuizioni, anche se al suo regista sfuggì l'unico elemento che doveva invece prevalere: la cultura regionale. *La terra trema* è la storia dei Malavoglia verghiani ritradotta in posizioni moderne: gli elementi sono gli stessi, da una parte gli uomini che sopraffanno, dall'altra gli uomini che sono sopraffatti. Visconti scoperse l'assoluto valore poetico di questi personaggi (...) ma (...) arrivato fin quasi alle soglie di una sicura conquista, al momento di definirne i limiti, Visconti rimase vittima di un estetismo che lo indusse a ricerche pittoriche il più sovente lontane dai climi che si era proposto di evocare. I veri pescatori della costiera siciliana, costretti in pose alla Modigliani o in cornici fortemente contrastate alla Rembrandt, non riuscirono nemmeno ad essere personaggi: divennero pallide composizioni figurative in cui la vita reale non era riuscita a istillare un soffio di verità. La scoperta, comunque, era fatta e *La terra trema* rimase il primo tentativo di ritrovare quel punto di incontro fra verità e cultura che volutamente i primi poeti del realismo avevano ignorato in vista di un più immediato e sincero colloquio con i loro contemporanei ».

SILVIO GUARNIERI: « Cinema e letteratura », in « La Fiera Letteraria », n. 5, 1952.

LUIGI CHIARINI: « Spettacolo e film », in « Belfagor », n. 2, 1952.

DARIO PERSIANI: « Cinematografo italiano », in « Lo Spettatore Italiano », n. 3, 1952.

LORENZO QUAGLIETTI: « Situazione del cinema realistico », in « Società », n. 2, 1952.

ERNESTO DE MARTINO: « Realismo e folklore nel cinema italiano », in « Filmcritica », n. 19, 1952.

NINO FRANK: « Aux sources du verisme », in « Cahiers du cinéma », n. 9, 1952.

GUIDO ARISTARCO: « Tre date e un esordio », in « Ferrania », n. 10, ottobre 1952.

GIOVANNI CALENDOLI: « Italia », in « Venti anni di cinema a Venezia », Roma, 1952.

LUIGI CHIARINI: « La realtà e la corteccia della vita », in « Cinema Nuovo », n. 3, 1953.

ARMANDO BORRELLI: « Naturalismo e realismo nel cinema italiano », in « Rinascita », n. 1, 1953.

MARIO ZANGARA: « I "Malavoglia" e *La terra trema* », in « Rivista del cinema italiano », n. 3, 1953.

Pur avendo tratto dai « Malavoglia » l'elenco fondamentale, l'opera viscontiana ha un diverso valore ideale: mentre il romanzo si estende in varietà episodica, il film si limita alla rappresentazione del conflitto tra poveri e ricchi. Se in esso è sottolineato « il motivo centrale dell'opera verghiana, il dramma di 'Ntoni come quello in cui l'umanità di quella povera gente meglio rivela il penoso e assillante problema del pane quotidiano » mancano tuttavia il sentimento della morte, come pure quello della natura indifferente alle umane pene, ambedue spesso ricorrenti nel romanzo. « (...) E' presumibile che la constatazione di una dolorosa realtà sociale abbia fatto pensare alla retorica polemica della lotta di classe (...) (*ma*) perchè si deve giudicare un'opera di fantasia dal suo processo di formazione e non dalla sua realizzazione? ».

LUIGI CHIARINI: « Film e spettacolo », in « Cinema Nuovo », n. 6, 1953.

« *La terra trema* (...) sorge senza mediazione *letteraria* o di *interpreti* direttamente da quella che è la realtà esplorata e dal fondamentale documentarismo del cinema trae appunto la sua foga espressiva (...). Tanto che i critici più attenti hanno osservato giustamente che i limiti del film sono ancora in quell'artificio che gli proviene da influenza letterarie e pittoriche e da talune preoccupazioni di struttura narrativa. Con tutto ciò *La terra trema* nonostante e anzi proprio per questo fondamentale documentarismo è il meno *naturalistico* dei nostri film neorealistici (...) ».

PIETRO SPERI: « Una poetica impossibile », in « Cinema » n.s., n. 109, 1953.

« (...) Quanto a *La terra trema,* è evidente che l'incertezza stilistica e di concezione (documento o narrazione?) ne fanno opera manchevole e quindi discutibile in tutti i sensi (...) ».

VITTORIO STELLA: « Le confusioni del neorealismo sono nel cervello dei critici », in « Rassegna del film », n. 18, 1953.

ARMANDO BORRELLI: « Alcuni aspetti teorici del neorealismo », in « Rivista del cinema italiano », n. 6, 1953.

L'A., in polemica con Chiarini (« Cinema Nuovo » n. 6, 1953) che aveva chiamato tali metri di giudizio « classificazioni astratte dell'arte in base ad astratti contenuti politici », afferma che « la grande forza espressiva del film [*La terra trema*] (...) sta nel fatto che, contrariamente agli altri nostri film, esso riesce a mostrare egregiamente la dialettiva dei rapporti fra le classi sociali di questo dopoguerra in un punto determinato ».

ROBERT KASS: « The Italian Film Renaissance », in « Films in Review », n. 7, 1953.

G. CASTELLANO: « Individuo e società in Luchino Visconti », in « Cinema », n. s., n. 120, 1953.

GUIDO BEZZOLA: « Renoir, Visconti, Antonioni », in « Cinema Nuovo », n. 18, 1953.

« (...) *La terra trema* a me sembra per molti aspetti, il meno viscontiano, per dire così, dei lavori di L. V.; confluivano in esso dei presupposti politici molto evidenti, direi quasi esterni, che certamente il regista sentiva, ma che in un certo senso indirizzavano già il film, lasciandogli minore autonomia. Tra Verga da una parte e Pudovkin dall'altra, Visconti mi è parso muoversi meno a suo agio (...) ».

GIUSEPPE CINTIOLI: « Visconti ed altre ragioni », in « Rivista del cinema italiano », n. 1-2, 1953.

« (...) Esiste ne *La terra trema* non soltanto l'impostazione di problemi espressivi, poichè si giunge all'evidente esasperazione di essi; esasperazione che denuncia la tendenza viscontiana verso una zona di interessi espressionistici in senso lato; da ciò le più rilevanti difficoltà modali, che tuttavia mantengono costantemente un legame con i motivi centrali del *neorealismo;* appunto perchè il film avanza entro di esso mantenendo però una misurata attenzione a risultati espressivi che provengono da tutta la storia del cinema. Sicchè si può dire che *La terra trema* sia opera *neorealista,* ma solo se il termine si assume nel suo significato pratico di classificazione, a indicare una corrente o qualcosa che possa essere tale. Anche in tale senso allora bisogna dire che *La terra trema* abbia portato sul tappeto tutti i problemi del *neorealismo* (...) per sottoporli a una esasperazione, a una corrente continua che ne rivelasse, per una sorta di scontro il nucleo più profondo (...) ».

PALMIERI, MARGADONNA, GROMO: « Cinquanta anni di cinema italiano », Roma, 1953.

IPPOLITO PIZZETTI: « Neorealismo cinematografico e crisi di coscienza », in « Società », n. 1, 1954.

FRANCO VENTURINI: « Tendenze intimistiche del cinema italiano », in « Cinema », n. s., n. 128, 1954.

PIETRO SPERI: « Verismo letterario e neorealismo », in « Cinema », n. s., n. 129, 1954.

P. DEMONSAMBLON: « Note sur Visconti », in « Cahiers du cinéma », n. 33, 1954.

MARIO GROMO: « Cinema italiano (1903-1953) », Milano, 1954.

L'A. rileva come il verghismo e il marxismo di V., pur legittimi, lo hanno portato a dare alla narrazione un ritmo assai lento, quasi ieratico. « Ciò perchè in un volto — un bel volto — in una pietra — una bella pietra —, o in una spiaggia — una bella spiaggia — il V. ritrova le intenzioni letterarie e sociologiche che l'hanno spinto al suo film; e crede mostrandoci e rimostrandoci quel volto, quella pietra, quella spiaggia, di rivelarci ed esprimerci tutte quelle intenzioni, quando invece, e sovente, una di queste sequenze poteva essere detta, e con maggiore efficacia, da una sola inquadratura. Ma a chi sappia superare parecchi di quegli snervanti indugi e di quelle lentezze, che si risolvono in statiche ridondanze estetizzanti, il film rivela i suoi pregi ».

CARLO LIZZANI: « Il cinema italiano », 2a ed., Firenze, 1954.

« Fra le opere del nuovo cinema italiano, *La terra trema* si presenta come la più libera e *sacrilega*. Ogni legge del racconto tradizionale è spezzata, e la regola diviene quella di una disarticolata osservazione di fatti e di figure, da ricomporsi in un ordine nuovo, nel cuore di ogni spettatore, secondo il filo di una partecipazione umana. (...) *La terra trema* è il prodotto esemplare di una particolare personalità, e la personalità di V. è presente in tutto il film, e ogni gesto è ritmato secondo una misura estremamente individuata fino a sembrare l'eco di un altro gesto rigorosamente e lucidamente *pensato* e poi trasmesso alla realtà (...) ».

G. C. CASTELLO: « La scoperta dell'Italia », in « Realismo del cinema italiano », ed. Cineclub Cremona, Genova, 1954.

JOHN F. LANE: « The Hurricane Visconti », in « Films and Filming », dicembre 1954.

LUIGI CHIARINI: « Il film nella battaglia delle idee », Milano, 1954.

G. C. CASTELLO: « Ritratti critici contemporanei: Luchino Visconti », in « Belfagor », n. 2, 1955.

La terra trema chiude per V. il periodo dello scandalo, della rottura e della polemica vistosa. Il film, che può essere considerato il capolavoro del neorealismo, sostituiva « una sorta di lirismo epico » alla « nudità dello stile cronistico rosselliniano » e non era, in fondo, che il film verghiano vagheggiato dal gruppo di « Cinema » tra il 1941 e il 1943. « (...) L'ampiezza di respiro e di visione del regista, la solida base letteraria da cui egli era partito, la sua consapevolezza delle ragioni non soltanto umane, psicologiche, ma sociali, implicite nel soggetto, il suo rifiuto di ogni compromesso folkloristico o bozzettistico fecero sì che *La terra trema* (...) si imponesse alla critica più attenta (...) come *(l'opera)* (...) che assommava in sè, elevandole ad assoluta maturità, le virtù rivelatrici dello *stile nuovo italiano*. Il linguaggio de *La terra trema* è quello grave e limpido dei classici, realizzato (...) alla maniera (...) del primo Eisenstein, il film è (...) articolato in un linguaggio disteso e solenne, consapevole delle diverse possibilità che il montaggio *interno* era venuto aprendo ai cineasti: la lezione dei grandi registi lirici ed epici russi è comunque la più evidente nell'opera (...) ».

FERDINANDO ROCCO: « Luchino Visconti », in « Ferrania », n. 4, 1955.

GIORGIO SANTARELLI: « Luchino Visconti », in « Rivista del cinematografo », n. 4, 1955.

PIO BALDELLI: « Mito e realtà dei film di Luchino Visconti », in « Società », n. 5, 1955.

La terra trema è per l'A. un gioco intellettualistico, un'opera priva di calore e quindi *impopolare*. Essa è inoltre errata anche sul piano ideologico sia perchè la presa di coscienza di 'Ntoni resta puramente velleitaria, affermata e non dimostrata, sia perchè la polemica anticapitalistica è approssimativa. La verità, dice l'A., è che a V. interessano più gli aspetti formali. « Sorge di conseguenza un altro sospetto: che V. abbia ceduto ad un ragionamento deduttivo, anzichè lavorare ad una conquista induttiva (...). Avrebbe dovuto lasciare dire alle cose senza farsi prendere dalla tentazione di sovrapporsi per definirle (...). Questa debolezza si ripercuote nel montaggio che rende prolissa, prevista e quasi superflua la azione, soffocata come è dal suo inquadramento anteriore. Meno che in due momenti: (...) nell'episodio del sequestro della casa dei Valastro, mentre fuori cade la pioggia (...) *(e nell')* idillio tra Mara e il muratore ». Nonostante la sua insistenza politico-sociale V. non avrebbe dato ai personaggi nessuna consistenza morale o poetica, essendo tutto teso a compiere una ricerca stilistica, che è poi in fondo la vera protagonista del film al posto del gruppo dei Valastro (e ciò perchè il regista) « non è capace di non idoleggiare le cose di non metafisicizzarle, di non elaborarle rendendole enfatiche ».

GIUSEPPE FERRARA: « *La terra trema* », in « Cinema della realtà », Siena, 1955.

Il fatto che V. abbia scelto proprio il paese dei « Malavoglia » e non un altro mostra come non sia affatto da considerare in secondo piano l'ispirazione del regista ai « Malavoglia ». « (...) Cosicchè la linfa autentica d'un grande romanzo permane costantemente come fondo ispirato de *La terra trema*, come ragione storica, anche se certamente Visconti, da quell'artista che è, ha rifatto sua tutta la vicenda (...) sempre penetrando in essa una concezione nuova, da cui — al contrario di Verga — il pessimismo è escluso (...) ».

FERNALDO DI GIAMMATTEO: « Visconti: storia e romanticismo », in « Cinema della realtà », Siena, 1955.

In *La terra trema* « (...) Visconti era stato più anticipatore di una realtà vagheggiata che creatore attento ad esprimere se stesso ed i contrasti della realtà effettiva, più profeta (in senso generico e *messianico*) che concreto uomo del suo tempo. Da questo atteggiamento nasceva il suo cosiddetto estetismo (...). Con ciò, egli rinunciava inconsciamente ad impiegare le

doti migliori, più profonde, della sua personalità, e si trovava ad essere più limitato — sul piano dell'espressione — proprio quando era a contatto con la materia contemporanea che sembrava offrirgli la maggiore latitudine di libertà (...) ».

Franco Zannino: « Il Mezzogiorno nel dopoguerra », in « Cinema Nuovo », n. 61, 1955.

Roberto Manetti: « Storia di un regista: Luchino Visconti », in « Il Nuovo Corriere », 15 luglio 1955.

Giovanni Leto: « Visconti da *Ossessione* a *Senso* », in « Bianco e Nero », n. 11, novembre 1955.

Pio Caro: « El neorealismo cinematografico italiano », Mexico, 1955.

Willy Acher: « Pour saluer Visconti », in « Cahiers du cinéma », n. 57, 1956.

« (...) Vigureusement pensé quand il analyse une forme assez primitive d'exploitation des travailleurs, chargé de poesie et de pudeur humaine quand il revèle l'intimité des êtres dont la misère ne peut abolir ni la simplicité ni le courage ni même la vocation au bonheur, frémissant à un intensité dramatique à la quelle la presence de la mer donne une extraordinaire grandeur, *La terra trema* est avec un ou deux film de Eisenstein l'un des exemples du sublime au cinéma (...) » .

Fabrizio Sarazani: « Rendiconto estetico della cinematografia italiana dal 1945 al 1956 », in « Cinema », n. s., n. 165, 1956.

Luigi Chiarini: « La questione del dialetto », in « Cinema Nuovo », n. 80, 1956.

G. C. Castello: « Il cinema neorealistico italiano », ed. R.A.I., 1956.

Flavia Paulon: « Cronaca di dieci anni dopo la guerra », in « Il cinema dopo la guerra a Venezia », Roma, 1956.

Fernaldo Di Giammatteo: « Il cinema del dopoguerra », ibid.

Lindsay Anderson: « Men and Dolls », in « The New Statesman and Nation », 5 gennaio 1957.

« (...) *La terra trema* is unique among neo-realist films in the grand formality of its style, the mastery with which V. has fashioned its everyday elements not into a rough, violent and actual picture, but into a meticulous, beautifully proportioned fresco of injustice and exploitation, of natural dignity and baffled revolt (...). This film is a classic work of art of our time (...) ».

Anonimo: « Hero in Decline », in « The Times Literary Supplement », 11 gennaio 1957.

P. J. Dyer: « Sicilian », in « The Observer », 13 gennaio 1957.

« (...) The epic nature of 'Ntoni's struggle is silently defined by the constant visual reminder of those two vertical rocks off shore (...). From their [*di 'Ntoni e dei suoi*] hospitality integrity and fierce nobility Visconti has fashioned a massive four-square chronicle, austere and formal in design. It is a classic of neo-realism and a remarkably original one ».

Alain Tanner: « *La terra trema* », in « Sight and Sound », n. 4, primavera 1957, vol. 26.

L'A. afferma all'inizio del suo lungo saggio che il film in questione appartiene a quella categoria di opere che solo dopo parecchio tempo possono essere giudicate a causa della loro natura rivoluzionaria (*in senso stilistico*). Analizzando poi il rapporto tra il film viscontiano ed il romanzo di Verga, rileva come, pur restando parzialmente fedele alla lettera di quello, Visconti se ne allontani tuttavia quanto allo spirito: la diversità anzi delle due opere

riassume in sè la diversità dei due periodi storici in cui sono nate. Non è a caso, nota l'A., che la figura del nonno conservi anche nel film un carattere verghiano, ma che essa diventi però secondaria di fronte a quella del giovane 'Ntoni: due generazioni appunto: quella di Verga e quella di Visconti. E nella lotta il vecchio morirà, mentre il giovane imparerà per la successiva battaglia. Se, inoltre nel romanzo è il destino che regola la vita, nel film è invece l'economia che fa legge, che condiziona anche l'amore. Vi è certo un senso di inevitabilità in ciò che succede ai Valastro, ma è perchè essi hanno messo in moto il meccanismo: un meccanismo dominato da crudeli leggi economiche. Quanto alla tecnica narrativa, il film con la sua maestosa lentezza, crea l'atmosfera pesantemente drammatica, suggerisce il senso dell'oppressivo fardello della disuguaglianza. L'A. sottolinea poi come la narrazione si sviluppi naturalmente, tralasciando ogni esaltazione emotiva, ogni posizione sentimentale. Il film — egli osserva — si rivolge più alla mente che al cuore. La passione vi è, ma è nell'idea non nella sua espressione. Dopo aver analizzato il problema della recitazione di attori non professionisti e aver sottolineato come V. lo risolva diversamente da come esso viene di solito risolto, l'A. conclude che in *La terra trema* forma e contenuto si integrano meravigliosamente e che esso costituisce un luminoso momento della storia del cinema.

GIUSEPPE FERRARA: « Il nuovo cinema italiano », Firenze, 1957.

Nel cap. del libro dedicato a *La terra trema* l'A. fa una approfondita analisi del film in rapporto ai « Malavoglia », sia individuando i punti comuni tra Verga e V. (il senso del tragico, ad esempio), sia esaminando i rapporti diretti tra film e libro (i dialoghi, le somiglianze visivo-descrittive, strutturali) per concludere che quella di V. « è una *rilettura* in senso moderno del romanzo; una vera e propria rilettura critica, tale da sopravanzare d'un balzo tutta la saggistica sul Verga (...), e che con *La terra trema* il neorealismo prende coscienza di sè ».

BRUNELLO RONDI: « Cinema e realtà », Roma, 1957.

« *La terra trema* ambienta la portata fulminante, estemporanea, dello stile neorealista in una grande transvalutazione, che per forza figurativa e ritmica, sembra alludere a tutti i tempi e a tutti i paesi (...). Non è una arcaica monumentalità decorativa, una rigidità mitica affidata alle cose, ma è invece una solennità affidata al ritmo, alla *coralità* che penetra tutto all'incontro del Tempo con la Storia (...) ».

VITO PANDOLFI: « Il cinema nella storia », Firenze, 1957.

« (...) *La terra trema* è il grande tentativo limite di una determinata concezione cinematografica. Ha splendore, profondità, suggestioni. Forse costituisce con *Ladri di biciclette* e *Paisà*, la maggior prova del cinema italiano, per la maestà figurativa, il respiro epico dello spirito che la anima. (...) Lo svolgimento percorre una rotta ineguale. I legami sono spesso arbitrari ed oscuri ma si finisce col non farne molto caso, presi dall'armoniosa linea delle sequenze. Si desidererebbe una decisa drammaticità, coerente nel suo sviluppo: ma poi ci si abbandona alla contenuta e lunga veemenza delle espressioni. Possiamo dunque porre l'opera di V. tra le più drammatiche voci della coscienza del nostro paese in questi anni (...) ».

GUIDO GEROSA: « Visconti e Fellini tra realtà e favola », in « Schermi », n. 4, luglio 1958.

Bellissima (1951)

MICHELE GANDIN: « Storia di una crisi in *Bellissima* », in « Cinema », n. s., n. 75, 1951.

TOMMASO CHIARETTI: « *Bellissima* », in « l'Unità », 5 gennaio 1952.

CORRADO ALVARO: « Ritratto di donna », in « Il Mondo », n. 2, 1952.

L'A. afferma essere questa, dopo quella di *Roma città aperta*, la maggiore prova della Magnani che interpreta qui non un personaggio in condizioni eccezionali, ma quello di una

donna della classe media con le sue illusioni e delusioni quotidiane. « (...) Alla fine abbiamo un ritratto di donna italiana, di quelle che hanno spazientito tanta letteratura e che è stato sempre ambizione di scrittori italiani e stranieri poter raffigurare (...). Non ultima e non trascurabile impressione, quella di un paese sovrappopolato, d'un coro di persone attorno alla vicenda e a qualsiasi momento della vicenda. E non è un bel coro. Quasi tutte le donne di questo film hanno qualcosa di deforme, una tara della femminilità e degli anni. S'è detto dell'impassibilità del regista: le apparenze anche più tenere sono isolate nella luce; il regista le annota in questa loro luce, forse disperato, forse soltanto indifferente ».

EDOARDO BRUNO: « *Bellissima* di Luchino Visconti », in « Filmcritica », n. 11, gennaio 1952.

PAOLO MONELLI: « *Bellissima* », in « La Nuova Stampa », 21 gennaio 1952.

GIAN LUIGI RONDI: « *Bellissima* », in « La Fiera Letteraria », n. 3, 1952.

« (...) V., con *Bellissima* si ripresenta a noi con una storia che, del realismo, ci propone soprattutto i motivi più interiori e più profondi, quelli che ci si rivelano come un sincero e ardente atteggiamento umano verso il nostro tempo, senza che, su di essi, prenda il sopravvento una preconcetta istanza formale. Personaggi veri, situazioni vere, cose vere sembrano volere essere oggi gli oggetti della nuova indagine cinematografica di Visconti (...) ». I difetti del film vengono appunto fuori nei tratti in cui V. non ha seguito tale realistico atteggiamento: nelle figure di contorno cioè, nella cornice del dramma, nella presentazione di una Cinecittà falsa, di un popolo visto in chiave violentemente caricaturale.

LUIGI CHIARINI: « Soggetti buoni e soggetti cattivi », in « Cinema », n. s., n. 78, 1952.

« (...) *Bellissima* (...) coglie ed esprime veramente il punto essenziale della crisi del neorealismo. E' una crisi stilistica derivante dal compromesso fra due modi (lo spettacolo e il film), ma anche fra due mondi: due mondi che l'ultima guerra ha separato e che pure convivono e si intersecano; l'uno legato all'oggettività di vecchie forme, l'altro libero nuovo come una scoperta ».

ALBERTO MORAVIA: « Commuoverà le donne italiane Anna Magnani la madre delusa di Cinecittà? », in « L'Europeo », n. 2, 1952.

GUIDO ARISTARCO: « *Bellissima* », in « Cinema », n. s., n. 78, 1952.

Bellissima, dice l'A., è un film su personaggio, ma al tempo stesso un film d'ambiente, in quanto storia di una crisi, che dall'ambiente stesso in cui nasce trova soluzione. La quale soluzione comporta implicazioni più vaste di quelle dettate dalla pura contingenza e diventa giudizio su tutto un mondo ed un modo di concepire la vita e l'uomo. Giudizio morale, e non rappresentazione scandalistica: « Rimane costantemente attiva una cosciente presa di posizione, una ragionata critica ai metodi e ai generi citati e al malcostume che ne deriva ».

EDOARDO BRUNO: « *Bellissima* », in « Bianco e Nero », n. 1, 1952.

FERNALDO DI GIAMMATTEO: « L'ultimo film di Visconti », in « Rinascita », n. 1, 1952.

Un ritratto di donna costruito secondo la maniera ottocentesca, un'opera che nonostante lunghi tratti di bellezza non convince a causa di un difetto di impostazione iniziale: la abnorme e smisurata passione di Maddalena.

PASQUALE OJETTI: « *Bellissima* », in « L'eco del cinema », n. 16, 1952.

In *Bellissima* V. « (...) non soltanto ha cercato la verità, fatto opera di poesia, tenuto fede allo stile tutto personale, ma ha raggiunto il cuore del pubblico commovendo senza ricorrere ai lenocini dei grandi effetti. Il racconto è quasi lineare (...) ».

GAVIN LAMBERT: « Further Notes on a Renaissance », in « Sight and Sound », n. 2, 1952.

«(...) His new film is a departure (...). In many ways the film is dazzling. Visconti creates

a richness and variety of surface, packs every scene with a virtuoso accumulation of detail and effect. The narratives drives sharply through, completely assured, numerous... characters are introduced with fresh and clear observation, and the atmosphere is always masterly (...) ».

DARIO PERSIANI: « Cinematografo italiano », in « Lo spettatore italiano », n. 3, 1952.

Bellissima costituisce un tentativo di inserirsi nel neorealismo, ma l'impressione che lascia il film è che l'autore abbia voluto stupire. In effetti V. si avvicina al mondo popolare romano deformandolo, e dandoci così i personaggi meno popolari che ci abbia dato il cinema italiano degli ultimi anni. Maddalena è l'unico personaggio vivo mentre il marito « è un personaggio inerte le cui aspirazioni non ci convincono perchè lui stesso non ne sembra convinto, non ne soffre, non le vive (...) ».

MARIO SINISCALCO: « Scetticismo di Visconti », in « Rassegna del film », n. 3, 1952.

FERNALDO DI GIAMMATTEO: « *Bellissima* », in « Rassegna del film », n. 3, 1952.

LORENZO QUAGLIETTI: « Situazione del cinema realistico », in « Società », n. 5, 1952.

« (...) La psicologia di questa donna, di Maddalena Cecconi, non convince, o convince solo nelle sue manifestazioni, nei suoi tratti complementari, secondari: il suo è un caso limite, che rasenta il fenomeno patologico (...) ».

G. SCALIA: « Un vero umanesimo cinematografico », in « Il Mulino », n. 7, 1952.

PIO BALDELLI: « Più fantasia cioè più realtà », in « Lo spettatore italiano », n. 7, 1952.

RENZO RENZI: « Una tendenza sedentaria contro gli impegni del realismo », in « Cinema Nuovo », n. 1, 1952.

Bellissima, afferma l'A., è un film che, nonostante una certa discontinuità nella prima parte, trova un suo fondamento nella realtà, e raggiunge « un'evidenza di cronaca drammatica » innegabile. Con *Bellissima* V. è passato dalle raffinatezze de *La terra trema* ad una arte più accessibile al pubblico, e influenzata evidentemente da De Sica e da Castellani. « Ha fatto buona scelta? Certo il piano mitologico e ambiziosissimo del primo film era, forse del tutto insostenibile. Alcuni eccessi naturalistici di *Bellissima* ci aiutano a cogliere un rischio nelle tendenze dei nostri autori: vogliamo dire di una eccessiva preoccupazione fotografica nei riguardi della realtà (...) ».

DARIO PERSIANI: « Realismo e naturalismo », in « Lo spettatore italiano », n. 1, 1953.

ARMANDO BORRELLI: « Naturalismo e realismo nel cinema italiano », in « Rinascita », n. 1, 1953.

« (...) Il film *Bellissima* rende realisticamente la funzione di un aspetto della società italiana, rende cioè la funzione creatrice di illusione del cinema, in una società basata sul privilegio. Il realismo entra nel cinema. Il film inoltre, crea, cosa insolita nel cinema italiano, un personaggio di quella società, ricco di sfumature e di profondità psicologiche ».

CLAUDIO VARESE: « Involuzione dialettale del cinema italiano », in « Letteratura », n. 1, 1953.

In *Bellissima* V. sarebbe stato costretto e limitato dal tema, dall'argomento e dalla scelta stessa degli attori. La stessa presenza della Magnani e della sua bravura avrebbe favorito il frammentismo del film che sarebbe quindi inferiore sia a *Ossessione* che a *La terra trema*. Anzi V. con la scelta della Magnani e con la accettazione della sua esuberanza dialettale si

è inserito nel processo di involuzione del cinema italiano. E « sequenze indovinate e raffinate come quella dell'idillio al greto del Tevere, e lo sfondo dell'ambiente cinematografico non danno certo la misura esatta del valore e degli interessi di un regista ».

GIUSEPPE CINTIOLI: « Visconti e altre ragioni », in « Rivista del cinema italiano », n. 1-2, 1953.

Si trattava per V. di giungere al lettore per una via meno impegnata che non la precedente; ma il film è al tempo stesso un saggio viscontiano sulla propria poetica. Il difficile è stabilire fino a che punto *Bellissima* sia centrato su un personaggio, e fino a che punto investa più grossi problemi: « La verità di *Bellissima*. Una tensione critica continuamente presente nel discorso, e perfino nei luoghi di maggiore resistenza alla materia rispetto alla invenzione, all'intervento estetico: tensione esercitata su ritmi dilatati o accentuati, su figure o anche su abbozzi appena; tensione dalla quale risulteranno gli elementi base della vicenda e dell'indagine ».

FERNALDO DI GIAMMATTEO: « *Bellissima* », in « Rivista del cinema italiano », n. 1-2, 1953.

Giunto al tema di *Bellissima* spinto da un'esigenza scaturita direttamente da *La terra trema* V. ci ha dato un film nuovo e nella tematica e nella soluzione, respingendo ogni prefissata linea di sviluppo e mostrandoci dei personaggi che creano un mondo, anzichè, come ne *La terra trema*, un mondo che esprima dei personaggi. « Questa vicenda ha due cause che le danno impulso e ragione di essere: l'umanità, e quindi la sostanziale verità, di Maddalena da una parte, e l'assurda meccanica atroce organizzazione dell'ambiente cinematografico dall'altra. Si raggiunge la satira attraverso la via più diretta ed efficace: la più semplice. Una satira di questo genere è forse cosa nuova nella nostra cultura del novecento ». (...) « Il regista è giunto al nucleo stesso dei sentimenti, mediante un'adesione umana più che culturale al personaggio. Ed è appunto quando dal personaggio è passato al *mondo* che ha rotto l'equilibrio della materia narrativa e del tema: « (...) lo *schifo* che prova Maddalena e che la respinge dall'ambiente cinematografico, si tramuta in più punti, troppo facilmente, nello *schifo* che prova lo stesso Visconti (...) ».

GIULIO CESARE CASTELLO: « Un anno felice per il cinema italiano », in « Rassegna del film », n. 11, 1953.

« (...) Pur essendo in partenza un film di compromesso, imperniato su grande ritratto centrale affidato ad un'attrice di personalità prepotente come la Magnani, *Bellissima* riesce ad esprimere una coralità che è tra le mete sempre presenti allo spirito dell'autore. Vi è la osservazione di un mondo, ricca fino alla congestione, una pienezza di materiale umano, una impietosità di sguardò deformatore (la famosa scena nella cabina di proiezione) e, insieme, una vibratile ricerca psicologica, fatta di stati d'unimo appena suggeriti, con infinito pudore (la scena sul greto del fiume). Mai prima d'ora era stata riprodotta con tanto sapore una parte così essenziale del volto di Roma, anzi del suo duplice volto, popolaresco e artificiosamente illusorio. Un grande film, il più maturo dell'anno ».

VITTORIO STELLA: « Le confusioni del neorealismo sono nel cervello dei critici », in « Rassegna del film », n. 18, 1953.

ROBERT KASS: « The Italian Film Renaissance », in « Film in Review », n. 7, 1953.

« ... While reasonably well-made, it is no way exceptional, and is encumbered with irrelevant scenes designed solely to allow miss Magnani to demonstrate her virtuosity ».

GUIDO BEZZOLA: « Renoir, Visconti, Antonioni », in « Cinema Nuovo », n. 18, 1953.

PANFILO COLAPRETE: « Il cinema realista italiano e la storia degli ultimi anni », in « Il Nuovo Corriere », 21 settembre 1953.

«(...) *Roma ore 11* (...) assieme a *Bellissima* di V., segna il punto di arrivo dell'espressione formale del nostro realismo cinematografico (...). Alla *coralità oggettiva* di De Santis fa riscontro la *coralità soggettiva* di *Bellissima* di Visconti (...). In *Bellissima* con procedimento antitetico

a quello di De Santis, V. potenzia a tal punto il proprio personaggio da farlo come scomparire nella totalità del coro di cui diviene veicolo espressivo. In fondo al cortile ripreso dall'alto, nella ressa corrotta degli studi di Cine-Città fra le *balene* dei casamenti romani nella notturna solitudine della panchina perduta nella piazza isolata, campeggiano la fragilità della bimba e l'angoscia della popolana madre ».

GIUSEPPE SIBILLA: « *Bellissima* o dell'ottimismo », in « L'Eco del Cinema », n. 58, 1953.

G. CASTELLANO: « Individuo e società in Luchino Visconti », in « Cinema », n. s., n. 120, 1953.

GIUSEPPE SIBILLA: « Tre registi di fronte al cinema », in « Cinema », n. 128, 1954.

TOMMASO CHIARETTI: « Un'attrice: Anna Magnani », in « L'Eco del Cinema », n. 64, 1954.

CLAUDIO VARESE: « Questa la donna italiana nel cinema del dopoguerra », in « Cinema Nuovo », n. 30, 1954.

GIAMPIERO DALL'ACQUA: « Un dialogo interrotto », in « Rassegna del film », n. 20, 1954.

FRANCO VENTURINI: « Una deviazione del cinema italiano: il bozzettismo », in « Bianco e Nero », n. 6, 1954.

GIUSEPPE CINTIOLI: « Il neorealismo: ieri e oggi », in « Comunità », n. 26, 1954.

Bellissima voleva indicare, secondo l'A., la probabilità di un *terzo tempo* del neorealismo. « V., cioè, dopo avere indicato con *La terra trema* il massimo raggiungibile in una direzione, sperimentava in che senso, più aderente al tempo economico del cinema *oggi e qui*, ci si poteva muovere entro una realtà. E quindi aboliva ogni rigidità teorica per immedesimarsi di nuovo nella cronaca, portando quasi a zero entro la liquidità del racconto certi presupposti che potessero risultare strettamente politici ».

MARIO GROMO: « Cinema italiano (1903-1953) », Milano, 1954.

« (...) Un abile alternarsi di intenzioni sottili e di riuscite di un evidenza ora efficace, ora sommaria, costituisce la fisionomia del terzo film di V., dettato da un umanissimo tema: le grandi delusioni della piccola gente. E se questo tema è spesso risolto in aneddoto ciò è perchè il raffinato regista ha forse temuto d'abbandonarsi a commozioni più palesi, a più profonde amarezze: strano ritegno per chi aveva avuto uno sguardo ben fermo in *Ossessione*, e un molteplice impegno ne *La terra trema* ».

P. DEMONSAMBLON: « Note sur Visconti », in « Cahiers du cinéma », n. 33, 1954.

LUIGI CHIARINI: « Il film nella battaglia delle idee », Milano, 1954.

GIAMPIERO DALL'ACQUA: « La borghesia nel cinema del dopoguerra », in « Rivista del cinema italiano », n. 1, 1955.

La storia di Maddalena è la storia di una conquista anche se apparentemente essa si conclude con una sconfitta; in ciò il carattere antiborghese e realistico della donna; la sua possibilità di partecipazione umana al desiderio e quindi la ragione della sua crisi quando intorno a lei si spezza e si contorce la linearità della sua idea irrealizzata.

G. C. CASTELLO: « Ritratti critici di contemporanei: Luchino Visconti », in « Belfagor », n. 2, 1955.

« (...) *Bellissima* costituì un magistrale saggio di realismo corposo, esuberante, nell'evocazione di due mondi contrapposti: quello artificiale di Cinecittà e quello umile schietto di certi grandi caseggiati popolari (...) ».

Pio Baldelli: «Mito e realtà dei film di Luchino Visconti», in «Società», n. 5, 1955.

La tesi del film — una donna che insegue un sogno e che riprende, ferita, il suo posto nel mondo — non permea la narrazione. Volendo avvicinarsi al mondo popolare romano V. si è perso in esercitazioni intellettualistiche, deformandolo. «Nel film, i popolani non fanno altro che parlare di Roma-Lazio, ficcanasare nelle case altrui, urlare, presentarsi ai concorsi, andare all'osteria fuori porta a riempirsi la pancia o frequentare il cinema: non c'è nessun segno di stima, di rispetto, di attenzione per le loro lotte, per le loro tribolazioni e gioie, in una parola per la loro vita autentica. Di fronte al mondo del casone romano non risulta altro che la disgustata pietà di V., il quale investe, pieno di acredine e di malumore, le popolane, tramutandole in personaggi deprimenti nella loro bruttezza fisica e nella loro ambiguità morale (...)». La stessa vicenda della protagonista è improbabile, come è incredibile, il lieto fine. E se Maddalena ha una scintilla di vita ciò è solo dovuto alla mirabile interpretazione della Magnani.

Ferdinando Rocco: «Luchino Visconti», in «Ferrania», n. 4, 1955.

Giorgio Santarelli: «Luchino Visconti», in «Rivista del cinematografo», n. 4, 1955.

Roberto Manetti: «Storia di un regista: Luchino Visconti», in «Il Nuovo Corriere», 16 e 18 luglio 1955.

Giuseppe Ferrara: «Attori presi dal vero e attori non professionisti», in «Film», n. 4-5, 1955.

Pio Caro: «El neorealismo cinematografico italiano», Mexico, 1955.

Willy Acher: «Pour saluer Visconti», in «Cahiers du cinéma», n. 57, 1956.

«(...) Bel essai de demystification, ce film est aussi un beau portrait balzacien de mère Goriot moderne, aux confins de la réalité ouvrière et des illusions petites bourgeoises. Comme *La terra trema, Bellissima* débauche vers une prise de conscience de la realité sociale par ceux qui la vivent, c'est-a-dire vers un cinéma materialiste, sinon marxiste (...)».

Fabrizio Sarazani: «Rendiconto estetico della cinematografia italiana dal 1945 al 1956», in «Cinema», n. 165, 1956.

G. C. Castello: «Il neorealismo cinematografico italiano», Ediz. R.A.I., 1956.

Brunello Rondi: «Il neorealismo italiano», Parma, 1956.

Giuseppe Ferrara: «Un interrogativo su Visconti», in «Ferrania», n. 7, 1957.

Giuseppe Ferrara: «Il nuovo cinema italiano», Firenze, 1957.

«(...) A prima vista l'opera potrebbe apparire come un ripiego del regista su posizioni meno oltranziste di quelle assunte ne *La terra trema* [*ma invece*]... attraverso la presa di coscienza della donna [*la protagonista di* Bellissima] calata nella cronaca più viva, V. giunge anche qui, come ne *La terra trema*, a dare un giudizio storico del nostro tempo, allargando la comprensione raggiunta nel film precedente».

Brunello Rondi: «Cinema e realtà», Roma, 1957.

«(...) *Bellissima* è il film viscontiano più vicino alla poetica esistenziale del neorealismo, cioè al discorso più temporale e quotidiano, più semplicemente aperto al frangersi di una continuità ritmica che non ha la massiccia organicità di *La terra trema*, ma saggia nuovi esiti (...). V. (...) cercava di ritornare alla maggiore presa *organica* sulla realtà passando attraverso l'articolazione di personaggi restituiti a una piena libertà, cioè non costretti e predeterminati da un ambiente (...)».

Siamo donne (1953 - V. episodio)

GIAN L. RONDI: « *Siamo donne* e *Amore in città* », in « La Fiera Letteraria », n. 49, 1953.

« Luchino Visconti (...) ha ricostruito il fatto pezzo a pezzo, ambientandolo di scorcio nella Roma di dieci anni fa e portando quasi insensibilmente la protagonista a interpretare non se stessa, ma il personaggio di se stessa. C'è nell'episodio, il sapore della realtà, della rievocazione, del fatto vero e veramente accaduto, ma tutto è sapientemente e armoniosamente ricostruito con perfetta casualità, con un equilibrio narrativo che, pur rispettando la realtà, la adegua alle necessità del linguaggio cinematografico, la commisura al poeta, la filtra in funzione dello spettatore ».

G. C. CASTELLO: « *Siamo donne* », in « Cinema » n. s., n. 124, 1953.

FERNALDO DI GIAMMATTEO: « *Siamo donne* », in « Rassegna del film », n. 19, 1953.

« (...) La Magnani non ci offre un autoritratto, ma il cliché dell'autoritratto; ciò che lei *deve* essere per il pubblico. E' una cosa di spirito il bozzetto congegnato da V., e l'attrice sta al gioco brillantemente. (...) V. rinuncia ad esprimere giudizi perchè la materia non è tale da impegnarlo su questo terreno, e per parte sua la Magnani rinuncia ad esaltare la sua vocazione drammatica, perchè ormai tutto ciò è fuori discussione. Questa dell'episodio di *Siamo donne*, è una Magnani convenzionale? Certo, ma non si pretendeva altro che di stare nei confini della convenzione, giocherellando un poco e lasciando che il pubblico ne scoprisse per conto suo il segreto ».

UCCELLI - MILELLA: « *Siamo donne* », in « Rivista del Cinematografo », n. 1, 1954.

VITO PANDOLFI: « Film a episodi », in « Rivista del cinema italiano », n. 2, 1954.

G. C. CASTELLO: « Ritratti critici di contemporanei: Luchino Visconti », in « Belfagor », n. 2, 1955.

« (...) In pratica il film fu il risultato di molti compromessi, abbastanza avvertibili, e la fantasia ebbe larga parte là dove avrebbe dovuto dominare la realtà, sia pur ricostruita a posteriori. L'episodio diretto da Visconti per la Magnani aveva comunque un qualche fondamento reale, pur se si manteneva entro i futili confini dell'aneddoto (...) ».

Senso (1954)

MARIO GROMO: « Vivo successo di *Senso* », in « La Nuova Stampa », 4 settembre 1954.

Il film di Visconti è riducibile al solo dramma passionale, al di fuori della storia e del paesaggio umano; ma questo dramma è « un cerchio chiuso, che per avvincerci doveva avvolgerci e stordirci in un suo inarrestabile crepitare, divampare. Qui, invece, la passione è senza passione. E' enunciata, gridata, urlata, ma non ci commuove ».

GIAMBATTISTA CAVALLARO: « *Senso* di Luchino Visconti », in « L'Avvenire d'Italia », 4 settembre 1954.

« *Senso* è un grande film, anche se, come gli altri di Visconti, di non facile accettazione immediata. Colpiscono, a prima vista, le sue doti esterne (...) finchè le impressioni non si depositano, lasciando il posto ad una sensazione *nuova*, potente, terribile, tale da sconvolgere tutto quello che finora si è fatto, non solo nel genere storico, ma nelle leggi stesse del cinema, dei suoi rapporti emotivi col pubblico, nell'uso dei suoi strumenti come la

musica, il colore; chiama tutta la civiltà letteraria e pittorica, la *cultura* a servire un'arte finalmente conscia del *perchè* della sua sublime indipendenza, come regia e composizione delle altre arti in un nuovo palcoscenico. Ma questo è stato reso possibile da una geniale intuizione, difficilmente imitabile, particolare al mondo di Visconti ». Di fronte al pregio grandissimo di questa intuizione spariscono i difetti strutturali e il peso negativo dei tagli fatti sull'opera.

LUIGI CHIARINI: « Lo stile di Visconti », in « Il Contemporaneo », n. 25, 1954.

« (...) La dialettica vera del film non è nella storia apparente di Franz e di Livia, ma in questo loro perdersi, in un periodo critico, mentre qualcosa muore definitivamente e un mondo nuovo nasce vigoroso, pur nelle contraddizioni del travaglio, perfettamente puntualizzate dal Visconti nel contrasto tra i patrioti e l'esercito regolare e nel caos delle retrovie di Custoza ». Tutto ciò ha trovato una forma figurativa di eccezionale bellezza, immune da ogni formalismo che « supera talune deficienze di racconto, alcuni sbandamenti nella recitazione degli attori. Ma il volto della Valli, disfatto, nell'ultima grande scena, non potrà tanto facilmente essere dimenticato, come il gioco cinico e sottile di Granger nella Villa Valmarana. Nuocciono ancora al film talune insistenze e qualche intellettualistico compiacimento; nuocciono sopratutto qua e là i dialoghi che non hanno l'immediatezza propria del cinema. Il Visconti, con un piccolo sforzo e senza rinunziare alle sue esigenze artistiche, poteva rendere il film più popolare: finalità che deve sempre essere presente a chi si serve di questo mezzo per esprimere il proprio mondo ».

LUIGI CHIARINI: « La Mostra cinematografica di Venezia - Bilancio », in « Rivista del cinema italiano », n. 8-9, 1954.

Nell'evidente decadenza del nostro cinema nazionale che ha rinnegato il neorealismo, anzichè svolgerlo e approfondirlo, « soltanto *Senso* di Visconti rappresenta un serio impegno per *girare l'ostacolo* e portare su un nuovo piano le esperienze neorealistiche: il notevole risultato artistico non apre, però, alcuna strada al nostro cinema. Siamo di fronte a uno spettacolo intelligente, raffinato, sostenuto da una precisa coscienza morale, ma pur tuttavia avvertiamo la carenza di quel linguaggio autonomo del film che è stata l'intuizione più profonda del neorealismo e che sorgeva dal bisogno di prendere posizione rispetto ai problemi più vivi e concreti dell'attuale realtà italiana ».

GUIDO ARISTARCO: « I leoni fischiati », in « Cinema Nuovo », n. 43, 1954.

« Con *Senso* si può dire dunque che nasce davvero, e nell'accezione di un Tolstoj o di un Nievo, il grande film storico, il romanzo cinematografico; esso esprimerà il bisogno di attraversare, parafrasando il Russo, la coscienza cinematografica nazionale — infiacchita e invanita in un esercizio estrinseco di suoni poetici e di situazioni convenzionali — di attraversarla negli elementi positivi e vitali della storia, perchè le passioni si calino da un mondo astratto nel mondo vivo delle *opere* umane in cui la storia, mescolata alle invenzioni romanzesche, maturi il riscatto e la catarsi del nostro presente; e per tal via il romanzo cinematografico storico diventerà romanzo patriottico, liberale e anticlericale ».

LORENZO QUAGLIETTI: « Tutti i film del Festival », in « L'Eco del Cinema », n. 80, 1954.

« (...) Visconti ha saputo rendere tipici i protagonisti della sua storia d'amore; li ha spersonalizzati, delineandoli e descrivendoli nei loro più segreti moti psicologici, cioè proprio approfondendone i caratteri specifici, individuali, così da farne gli esponenti, storicamente inquadrati, di determinate classi sociali (l'aristocrazia italiana e la casta militare asburgica) alla vigilia e dopo la battaglia di Custoza (1866). (...) Livia e Franz diventano (...) nei loro esasperati sentimenti, nel cinismo dell'uomo e nel disfacimento morale della donna, i rappresentanti di una società in crisi, di una società che sente, magari senza averne coscienza (Livia) o avendone fin troppo (Franz) appropinquarsi la fine, nonostante i momentanei successi (la vittoria appunto di Custoza). E i sintomi, le manifestazioni più palesi o latenti di questa crisi, Visconti li scopre e li interpreta da artista moderno quale egli è. Sono qui il valore più alto e l'interesse più forte del film di Visconti; valore e interesse che si identificano nel riuscito tentativo di schiudere una nuova strada di aprire nuove prospettive al realismo ».

NINO GHELLI: « Venezia 1954 », in « Bianco e Nero », n. 7, 1954.

« (...) Dei numerosi elementi tematici che si affacciano nel film, la critica alla retorica risorgimentale, la denuncia della nobiltà e della borghesia corrotte, la rivalutazione del contributo dei partigiani e delle masse popolari al Risorgimento, non uno è sviluppato con coerenza e efficacia; essi si intrecciano confusamente e frammentariamente, gratuiti e occasionali in gran parte dei casi nei confronti della storia centrale del film. (...) Assai più autentico invece (...) l'atteggiamento di Visconti nei confronti del clima di deteriore romanticismo della vicenda d'amore che dovrebbe costituire l'elemento fondamentale del film in senso strutturale ».

LO DUCA: « Signor tenente », in « Cinema Nuovo », n. 43, 1954.

ITALO CALVINO: « Gli amori difficili dei romanzi coi film », in « Cinema Nuovo », n. 43, 1954.

G. B. CAVALLARO: « La scomparsa dell'uomo comune », in « Cinema Nuovo », n. 43, 1954.

GIULIO CESARE CASTELLO: « I film della XV Mostra », in « Cinema » n.s., n. 141, 1954.

EDOARDO BRUNO: « *Senso* », in « Filmcritica », n. 39-40, 1954.

GIAN LUIGI RONDI: « Bilancio della XV Mostra », in « Rivista del Cinematografo », n. 9-10, 1954.

PASQUALE OJETTI: « Rapporto sul Festival », in « Rivista del Cinematografo », n. 9-10, 1954.

GIORGIO MOSCON: « Il XV Festival cinematografico di Venezia », in « Belfagor », n. 5, 1954.

ERNESTO GUIDO LAURA: « L'Italia unica alternativa alla decadenza di Hollywood », in « Rassegna del Film », n. 24, 1954.

PIERO GADDA CONTI: « La XV Mostra di Venezia », in « Ferrania », n. 11, 1954.

GUIDO BEZZOLA: « Gli italiani a Venezia », in « Ferrania », n. 11, novembre 1954.

JOHN FRANCIS LANE: « The Hurricane Visconti », in « Films and Filming », Natale 1954.

EMILIO CECCHI: « *Senso* e il colore nel film », in « L'Illustrazione italiana », Natale 1954.

PIETRO BIANCHI: « *Senso* di Luchino Visconti », in « Il Corriere di Informazione », 29-30 gennaio 1955.

MARIO GALLO: « *Senso* di Visconti », in « L'Avanti », 29 gennaio 1955.

ALDO SCAGNETTI: « *Senso* », in « L'Unità », 29 gennaio 1955.

NICOLA BADALUCCO: « Indicazioni storicistiche in *Senso* di Visconti », in « Mondo operaio », n. 2, 1955.

LUIGI CHIARINI: « Ritratto di un'epoca », in « Il Contemporaneo », n. 6, 1955.

« (...) *Senso* ci racconta in maniera mirabile, ma con un certo distacco, una vicenda di un'epoca passata tipizzandola in modo da farci intendere il clima in cui si è svolta, mentre, per esempio, il Potiomkin ci fa rivivere un episodio rivoluzionario, come se noi stessi

vi partecipassimo costringendoci addirittura a prendere posizione. Questa lezione, con stile e modi diversi, aveva ripreso il neorealismo: un attributo, quello neorealista che non si può dare al film di Visconti ».

Giovanni Calendoli: « Rievocazione del Risorgimento », in « L'uomo e il libro », n. 2, 1955.

Umberto Barbaro: « *Senso* », in « Vie Nuove », n. 6, 1955.

Gian Luigi Rondi: « *Senso* », in « La Fiera Letteraria », n. 6, 1955.

« Visconti non ha fatto altro che esteriorizzare superficialmente le passioni dei personaggi del film, il quale manca così di ogni concreto motivo umano e non spiega perchè Livia e Franz siano tanto ignobili e tanto disperati. Questa mancanza di umanità porta addirittura il film, nella scena della prostituta, quasi al livello del drammone ottocentesco ''grezzo d'asprezze e di strida''. (...) Ma allora cosa c'è in questo film che meriti la nostra attenzione? C'è, è innegabile, la cornice cui tutta l'azione è affidata con sicuro gusto pittorico, (...) ma tutto questo sempre a servizio di una storia insincera e di personaggi i cui gesti, raramente spiegati e dimostrati, restano troppo spesso confinati sul piano del delirio se non addirittura della gratuita cattiveria ».

Guido Aristarco: « Il mestiere del critico », in « Cinema Nuovo », n. 52, 1955.

Umberto Lisi: « Paura della storia », in « Cinema Nuovo », n. 52, 1955.

Vittorio Bonicelli: « Armonie e disarmonie in *Senso* », in « Tempo » (rivista), n. 6, 1955.

M. M. Alamanni, F. Pepe: « Il realismo di Visconti », in « Il Contemporaneo », n. 8, 1955.

Alberto Cajumi: « Pot-Pourri », in « Il Mondo », n. 8, 1955.

Anonimo: « Dal neorealismo al realismo », in « Cinema Nuovo », n. 53, 1955.

Luigi Chiarini: « Facciamo un inventario del film neorealista », in « Cinema Nuovo », n. 53, 1955.

Luigi Chiarini: « La polemica e la storia », in « Il Contemporaneo », n. 9, 1955.

Fernaldo Di Giammatteo: « I film », in « Rivista del cinema italiano », n. 1, 1955.

Attilio Riccio: « Gusto illustrativo », in « Il Mondo », n. 9, 1955.

Luigi Chiarini: « Tradisce il neorealismo », in « Cinema Nuovo », n. 55, 1955.

« (...) La fucilazione di Mahler nasce da una precisa concezione morale di condanna per il cinico protagonista assunto a simbolo di un mondo destinato a decomporsi, un mondo che ha avuto il suo splendore, ma che precipiterà nell'ombra. Se non che quei sapienti effetti di luce, quelle zone scure, quelle giacche bianche e la stessa distribuzione armonica e geometrica dei personaggi prendono tale rilievo pittorico, si compongono in un così bel quadro da smorzare nell'ammirazione il profondo significato da cui il fotogramma è sorto. Quale diversità con la fucilazione del prete in *Roma città aperta!* ».

Guido Aristarco: « E' realismo », in « Cinema Nuovo », n. 55, 1955.

« (...) Mahler è la reazione, il vecchio mondo cosciente della sua fine e che alza le braccia; e questa coscienza, questa resa fa di lui un personaggio positivo. In Mahler e Ussoni possiamo scorgere, in ultima analisi, Luchino Visconti. Tale identificazione dia-

lettica e l'accennata onestà fanno maggiormente partecipare Visconti alla vicenda che narra, rendono il suo ultimo film più realistico anche di fronte alla stessa *Terra trema,* e nello stesso tempo permettono quel passaggio (o fase di passaggio) dal neorealismo al realismo ».

GIULIO CESARE CASTELLO: « Ritratti critici contemporanei: Luchino Visconti », in « Belfagor », n. 2, 1955.

« (...) *Senso* rimane un film di incalcolabile importanza e di non effimera bellezza. Importante esso è per le nuove prospettive realistiche, che apre al film storico; bello per l'intensità di talune sue intuizioni psicologiche, per la sapienza con cui è evocato tutto un ambiente, per la stupefacente virtuosità con cui il colore (technicolor) è impiegato in funzione realistica, con la rara consapevolezza cromatica di chi ha attentamente studiato ed assorbito la lezione di certa pittura romantica (Hayez, eccetera) e realistica, italiana (i macchiaioli) e non ».

GAVIN LAMBERT: « The Signs of Predicament », in « Sight and Sound », gennaio-marzo 1955.

LUIGI PEDRAZZI: « Allegoria e storia a proposito del film *Senso* », in « Il Mulino », n. 3, 1955.

L'A. tralasciando volontariamente di soffermarsi sui pregi formali del film, si propone di fare alcune osservazioni sul valore del *tipico* convinto che da questo derivino molti degli equivoci o della mitologia di cui *Senso* è stato occasione: « In altre parole, il tipico di Franz Mahler, sul piano storico, è quanto mai superficiale, o, se vogliamo ammettere, anacronistico: esso è il risultato di una sovrapposizione di situazioni contemporanee che comprimono e sacrificano le originarie situazioni storiche ».

ANONIMO: « *Senso* e la censura », in « Cinema d'oggi », n. 5, 1955.

EDOARDO BRUNO: « I problemi assenti », in « Filmcritica », n. 46, 1955.

UGO CASIRAGHI: « Patrie glorie da operetta nei film del Risorgimento », in « Il Calendario del popolo », n. 127, 1955.

RENZO RENZI: « La costruzione dell'orologio », in « Cinema Nuovo », n. 31, 1955.

GIORGIO SANTARELLI: « Luchino Visconti », in « La Rivista del cinematografo », n. 4, 1955.

FERNALDO DI GIAMMATTEO: « Cinema italiano 1954-1955 », in « Il Ponte », n 4-5, 1955.

L'A. afferma che *Senso* è l'unica opera eccezionale del « periodo di stasi », l'unica che affronti dall'interno il problema borghese.

GIUSEPPE CINTIOLI: « Un anno di cinema », in « Comunità », n. 31, 1955.

FERNALDO DI GIAMMATTEO: « Il colore nel film », in « Ferrania », n. 5, 1955.

FERNALDO DI GIAMMATTEO: « Visconti: storia e romanticismo », in « Cinema della realtà », Siena, 1955.

« (...) *Senso* non ci autorizza a parlare di un conflitto fra i personaggi e un destino cieco e irrazionale, anche se di tale conflitto v'è qualche traccia. Ma ci autorizza senz'altro a parlare di un conflitto generato dalle posizioni psicologiche dei personaggi negativi l'uno verso l'altro; posizioni — si aggiunga — inserite in un quadro sociale, e in un particolare tipo di società in decadenza. Un conflitto romantico, se si vuole, e riferendo il romanticismo proprio alle sue origini e ai suoi sviluppi storici. Su questo terreno Visconti ha prodotto le sue cose migliori, *Ossessione* e *Senso*. E che *Senso* debba essere considerata l'opera più compiutamente realizzata, non vi son dubbi. Come non vi son dubbi che essa contiene anche i germi di pericolosi errori: gli errori medesimi che condussero certo ro-

manticismo al delirio delle astrazioni spiritualistiche o nichilistiche da cui sarebbero nate le correnti deteriori dell'esistenzialismo. E' questione, per Visconti, di saper infondere nel suo romanticismo — con *Senso* l'ha saputo — la voce autentica, umana e reale della storia ».

GUIDO GEROSA: « *Senso* », in « Cinema della realtà », Siena, 1955.

ROBERTO MANETTI: « Storia di un regista: Luchino Visconti », in « Nuovo Corriere », 18-19-20 luglio 1955.

PIO BALDELLI: « Mito e realtà nei film di Luchino Visconti », in « Società », n. 4, 1955.

GIOVANNI LETO: « Da *Ossessione* a *Senso* », in « Bianco e Nero », n. 11, 1955.

« (...) Con *Senso* Visconti porta alle estreme conseguenze negative il suo discorso decadentistico. Se nei film precedenti, pure negli alterni e diversi valori (...) era presente in una forma abbastanza viva il desiderio dell'autore di *evadere* dal mondo chiuso della sua natura decadente, con *Senso* credo che non si possa neanche più parlare di una apertura sociale ed umana verso il mondo vivo attuale. Visconti con *Senso* si dimostra condannato al suo giuoco entro le forme di una civiltà aristocratica in disfacimento ».

JEAN AUREL: « *Senso* de Luchino Visconti », in « Arts-Spectacles », n. 553, 1956.

« *Senso* me semble n'avoir aucun rapport avec le réalisme ou le néoréalisme dont Visconti était consideré jusqu'à present comme un chef d'école. C'est une oeuvre très riche, dont les sources d'inspiration sont multiples: depuis la peinture renaissance jusqu'à Stroheim, en passant par l'Opéra romantique. (...) Une réussite totale. Visconti a réalisé avec *Senso* de très loin le plus beau film en couleurs tourné jusqu'à ce jour ».

GEORGE CHARENSOL: « *Senso* », in « Les Nouvelles Litteraires », n. 1485, 1956.

« Visconti se révèle surtout ici comme un extraordinaire décorateur. (...) Mais celui que nous avons pu tenir lors de ses débuts, comme un des chefs de file du néoréalisme a mieux à faire, certes, qu'à ordonner, comme un quelconque Max Ophüls, des drapés et des capitons. C'est pourtant par le détail que *Senso* vous réduit. Car le sujet réel n'est pas traité (...). Le film qui pèche d'abord par excés d'eau de rose, finit par nous plonger dans un bain de vitriol. On est surpris que Visconti qui savait toujours trouver le ton juste dans *La terre tremble* y parvienne si rarement ici ».

J. DONIOL-VALCROZE: « Notes sur un chef d'oeuvre: *Senso* », in « Cahiers du cinéma », n. 56, 1956.

W. ARCHER: « Pour saluer Visconti », in « Cahiers du cinéma », n. 57, 1956.

GEORGES SADOUL: « Le monde des passions », in « Les Lettres françaises », n. 606, 1956.

R. M. ARLAND: « Un personnage comme Phèdre », in « Combat », 10 febbraio 1956.

I. P. VIVET: « *Senso*: un mélodrame réaliste », in « L'Expres », n. 247, 1956.

CLAUDE MAURIAC: « De Langlois á Visconti », in « Le Figaro litteraire », n. 512, 1956.

ANDRÉ BAZIN: « *Senso* de L. Visconti », in « France Observateur », 10 febbraio 1956.

L. CHAUVET: « *Senso* de L. Visconti », in « Le Figaro », 9 febbraio 1956.

J. DUBREUILLS: « *Senso* de L. Visconti », in « Libération », 10 febbraio 1956.

ADO KYROU: « *Senso,* film de Lucino Visconti », in « Les lettres nouvelles », n. 37, 1956.

F. NOURINIER: « Le cinéma, comme on l'oublie », in « Nouvelle Révue Française », n. 41, 1956.

GIUSEPPE FERRARA: « Ritagli e appunti sulla critica francese », in « Film », 1956.

JOHN FRANCIS LANE: « Visconti. The last Decadent », in « Films and Filming », luglio 1956.

ANDRÉ BAZIN: « *Senso* »; in « Cinema Nuovo », n. 89, 1956.

« (...) Non mi sembra che *Senso* sia diverso da *Ossessione* o da *La terra trema*. Visconti in esso si sforza ancora una volta di conciliare una certa teatralità, una certa nobiltà spettacolare, una certa raffinatezza di stile con l'efficacia e il valore della realtà bruta (...). L'arte di Visconti non è come dice Chiarini *spettacolare,* ma la sua originalità sta nella dialettica di spettacolo e realtà ».

CARLO L. RAGGHIANTI: « *Senso* », in « Cinema Nuovo », n. 89, 1956.

« Il film *Senso,* nonostante certe disuguaglianze (dovute a non so quali ragioni, probabilmente pratiche) è molto bello; mi sembra una delle migliori realizzazioni del Visconti. C'è dissenso tra l'assunto e la visione personale dell'autore, ma questa riesce — mi pare — a svincolarsi e ad emergere, secondo la forma *eccezionale* e anche non priva di estetismo, del Visconti (e questo si vede specialmente nel colore, che è tra i più soggettivati che ho veduto, e perciò da applaudire incondizionatamente) ».

GIULIO CESARE CASTELLO: « Il cinema neorealistico italiano ». in « Classe unica », ed. R.A.I., 1956.

« (...) Alle molte sue suggestioni *Senso* aggiunge (...) anche quella, singolare e, qua e là, forse, anacronistica, derivante dall'innesto di concetti e sentimenti di oggi in una storia risorgimentale. Con questo eviteremo di far nostra la tesi di chi ha lanciato lo slogan: *Senso* segna il passaggio dal neorealismo al realismo. Si tratta di frasi che poco significano e poco aggiungono agli enormi meriti del film, nel quale certi difetti di struttura sono abbondantemente compensati, oltre che dai già rilevati pregi formali, dall'ampio respiro e dalla rigogliosa forza drammatica ».

GIUSEPPE MAROTTA: « Questo buffo cinema », Milano, 1956.

GIUSEPPE FERRARA: « Un interrogativo su Visconti », in « Ferrania », n. 7, luglio 1957.

« (...) in *Senso* V. si costringe a un abbandono di gran parte della sua precedente poetica (...) dandosi allo studio di un ambiente scomparso di un tempo passato, era giocoforza affidarsi di nuovo alla *fantasia,* all'invenzione. L'attore di *Senso* non era più se stesso come quello di *Bellissima* (...), non creava più intorno a sè quell'alone di relazioni autentiche, veramente le *sue* relazioni col mondo, ma *recitava una parte.* Il regista tornava a produrre un'arte che usciva dalla sua interiorità ».

A. T.: « *Senso* (The Wanton Countess) », in « Monthly Film Bulletin », n. 285, ottobre 1957.

Breve nota in cui è dato su *Senso* un giudizio sostanzialmente positivo.

P. G. B.: « The Wanton Countess », in « Films and Filming », ottobre 1957.

Breve recensione che dà del film un giudizio totalmente positivo.

ALAIN TANNER: « *Senso* (The Wanton Countess) », in « Sight and Sound », autunno 1957.

Film profondo e complesso, di difficile comprensione per uno spettatore sprovveduto, *Senso* è per l'A. un vero film storico dove storia e dramma individuale sono strettamente

concatenati. Questo il primo pregio del film in cui v'è inoltre la straordinaria finezza dello stile viscontiano. Tuttavia forma e contenuto non sono così equilibrati fra loro come ne *La terra trema.*

GIUSEPPE FERRARA: «Il nuovo cinema italiano», Firenze, 1957.

«(...) Le figure di *Senso* non sono legate a un destino, come poteva essere in *Ossessione,* ma alla loro scelta morale in una precisa situazione storica. *Senso* (...) ha significato per V. una svolta non indifferente: il passaggio cioè, da un realismo immediato, si potrebbe dire totale, che aggredisce l'oggi e lo possiede nei suoi nodi esistenti nel presente (...) a un realismo di carattere riflesso, interiore, dove la documentazione fa posto alla cultura. Forse (...) *Senso,* invece di aprire un'epoca nuova, documenta, per quanto nobilmente e in così alto grado, il ripiegare su se stesso del neorealismo».

BRUNELLO RONDI: «Cinema e realtà», Roma, 1957.

«(...) In *Senso* V. riesce anzitutto a creare dei movimenti di personaggi riconsegnati a quella plasticità persuasiva che *Ossessione* e anche *Bellissima* avevano aperto e affinato, però riesce anche a creare un grande film *storico,* ricollegandosi all'esperienza corale e *affrescale* de *La terra trema* (...) V., con *Senso,* ha raccontato nel più profondo dei modi la sua umana storia di uomo della crisi e dell'irrelazione di fronte al mondo della relazione e della integrità (...)».

GUIDO GEROSA: «Visconti e Fellini tra realtà e favola», in «Schermi», n. 4, luglio 1958.

Le notti bianche (1957)

PIETRO BIANCHI: «L'arido barocchismo di Luchino Visconti», in «Il Giorno», 7 settembre 1957.

«(...) *Le notti bianche* è un'opera intelligente, accurata, ambiziosa, con passi splendidi (...) ma infine è deludente (...) perchè è scorsa da spifferi d'aria, separata da noi da una cortina di ghiaccio. Ammiriamo l'abilità dell'artefice, non ci commuove il creatore. In definitiva, il proclamato neoromanticismo di V. s'è perso per ciò che riguarda *Le notti bianche* in un barocchismo arido ed elegante, in un balletto fuori epoca».

PAOLO VALMARANA: «*Le notti bianche* di Visconti rilancio del migliore cinema italiano», in «Il Popolo», 7 settembre 1957.

«(...) Una storia esile, romantica, tutta soffusa di malinconia, affidata a ritmi interiori e a procedimenti psicologici del tutto insoliti per il cinema italiano; la muovono due degli elementi tipici del clima romantico: l'attesa per l'eroe lontano da parte di Natalia e la solitudine di Mario, la sua incapacità a comunicare con gli altri e di inserirsi nella comunità in cui vive (...)».

TOMMASO CHIARETTI: «*Le notti bianche* di Visconti hanno portato luce a Venezia», in «L'Unità», 7 settembre 1957.

«(...) Nonostante la disperazione e la solitudine del protagonista sarebbe errato chiamare il film un dramma della solitudine. Il Mario di *Le notti bianche* non è una versione in *buono* del Franz di *Senso.* Se pure entrambi vanno incontro senza ricevere più amore ad un triste destino, tuttavia Mario riesce a vivere di una umanità piena, rotonda, essenziale. E, nonostante la presenza della Schell, è Mario il vero protagonista del film, il personaggio più vicino a noi e al nostro tempo».

MARIO GROMO: «Vivissimo successo de *Le notti bianche*», in «La Nuova Stampa», 7 settembre 1957.

V. è riuscito ad usare con efficacia il *libretto* costituito dalla novella di Dostojevskji immettendovi variazioni e interpolazioni funzionali agli effetti di una trasposizione attuale del racconto. Egli «è riuscito nel suo intento caricando di significati d'oggi, ora concreti,

ora precisi, parecchi elementi dei suoi sfondi; e lasciando vibrare i suoi due personaggi come in un alone che potesse farli di ieri, di oggi, di domani ».

ARTURO LANOCITA: « Vittoria del sogno sulla realtà nel film di Visconti tratto da Dostojewskji », in « Il Nuovo Corriere della Sera », 7 settembre 1957.

« E' un'opera di semplicità lineare ricca di effusione, che aderisce armonicamente se non alla struttura, allo spirito del racconto giovanile di Fiodor Dostojevskji. Il racconto e il film coincidono in questo: nella vittoria del sogno sulla realtà ».

GIAN LUIGI RONDI: « Ritorna l'amor romantico nelle *Notti Bianche* di celluloide », in « Il Tempo », 7 settembre 1957.

« Un dramma d'amore (...) e di una specie per di più tutta romantica. V., raccontandocelo è parso volutamente separarsi da tutte le tematiche neorealiste. In questo ambiente i personaggi di V. si sono mossi con intenzioni volutamente letterarie, esaltando ad ogni istante tormenti e stati d'animo di chiara derivazione libresca (...) ».

CORRADO TERZI: « Visconti degno di Dostojewski », in « Avanti! », 7 settembre 1957.

L'A. esamina dapprima il senso della scelta di Dostojewskji, e di un particolare Dostojewskji, da parte di V., quindi afferma che « (...) in una storia del genere (...) era importante ottenere la perfetta rappresentazione di un sentimento osservato in tutti i suoi aspetti possibili. Qui c'è qualcosa di più infatti di una storia d'amore: c'è l'analisi di un sentimento complesso, sfuggente, irrazionale come l'amore di un essere umano per un altro ».

GIAMBATTISTA CAVALLARO: « Al festival cinematografico di Venezia *Le notti bianche* di Luchino Visconti », in « L'Avvenire d'Italia », 7 settembre 1957.

In *Senso* « (...) il problema della felicità e della tragedia si poneva dunque come capacità di aderire alla storia. Questa volta in *Le notti bianche*, V. dice di avere abbandonato questo schema neo-realistico (...) cercando di "uscire" e di "aprire" le porte al cinema ». La storia « è ambientata da V. in un paesaggio caricato con evidenza scenica dove è accentuato l'impasto fra vecchio e nuovo che caratterizza questo tempo attuale, sotto un cielo buio, fra ponti, viali e pochi edifici in stile '900 (...). Ma a differenza di quanto avveniva in *Senso* dove la realtà si corrompeva nella rappresentazione che era come il suono e la comunicazione sentimentale della storia, *Le notti bianche*, per darsi maggiore autenticità e sincerità, parte già come finzione (ed è qui la sua precisa originalità) (...) ».

ANDRÉ BAZIN: « Un roman russe donne à l'Italie des chances sérieuses pour le Lion d'Or », in « Le Parisien », 7 settembre 1957.

« (...) L'intelligence de la mise en scène compense ce qui peut manquer de lyrisme spontané. V. est revenu ainsi au noir et blanc qui convenait sans doute mieux au sujet. Il s'agit, en tout état de cause, d'un grand film (...) ».

JEAN DE BARONCELLI: « Venise avant le palmarès », in « Le Monde », 8-9 settembre 1957.

« (...) C'est un'oeuvre d'art, c'est à dire quelque chose de concerté, d'elaboré, de raffiné, le contraire exactement de tous ces reportages ou prètendous témoignages cinématographiques, de tous ces faits divers faussement psycologiques qu'on nous a servi au cours de ce festival ».

ANDRÉ BAZIN: « Venise: un palmarès obligatoire », in « France-Observateur », n. 383, 1957.

DOMINIQUE DELOUCHE: « Coups de sifflets a Venise », in « L'Express », n. 325, 1957.

EZIO MUZII: « Una stagione fortunata per l'India », in « Il contemporaneo », n. 17, 14 settembre 1957.

« Grande opera di regia (...) nutrita da un rigore stilistico che non si compiace mai

di sè stesso. V. infatti per costruire il quadro visivo dello spettacolo parte sempre dall'interno del personaggio e dalle sue ragioni drammatiche; fissa preliminarmente il piano dei sentimenti e poi vi adegua il gioco scenico. In virtù di questa prevalenza dell'uomo sulla forma V. riesce a tenersi ancorato alla vita anche quando il paesaggio umano è limitato (...)».

GIULIO CESARE CASTELLO: « Luci e ombre del festival di Venezia », in « Il Punto », n. 37, 14 settembre 1957.

« (...) *Le notti bianche* è opera di "mise en scène": una "mise en scène" elaboratissima e raffinata, cui non è estranea la ricca esperienza teatrale del V. Questi ha mirato ad evocare una realtà ai confini del sogno. (...) Da tale impostazione l'opera ha derivato un suo sottile fascino, accresciuto dalla presenza di interpreti poeticamente ispirati (...). Certi compiacimenti, certe insistenze (...) non intaccano la coerenza stilistica del film. Discutibile, caso mai, risulta la trasposizione subita dalla vicenda: e non ci riferiamo a quella spaziale (...) ma a quella temporale ».

ENRICO ROSSETTI: « Flaherty a Benares », in « L'Espresso », n. 37, 15 settembre 1957.

ERIC ROHMER: « Venise la médiocre », in « Arts-Spectacles », n. 635, 11-17 settembre 1957.

Sottolineata l'obbiettiva difficoltà di filmare Dostojewskji l'A. afferma che V. ha fatto quanto più era possibile fare, data la scelta del soggetto. Si tratta tuttavia di un'opera più formalista che sincera.

PIERO GADDA CONTI: « Il Leone d'oro è emigrato sul Gange », in « La Tribuna », n. 69, 15 settembre 1957.

L'A. dà un giudizio sostanzialmente positivo su *Le notti bianche,* il cui merito forse maggiore sarebbe di avere evitato quanto nel « (...) romanzetto sentimentale del grande russo era inaccettabile dal punto di vista del buonsenso e del comune giudizio (...) ».

ANGELO SOLMI: « Il festival delle delusioni », in « Oggi », n. 38, 19 settembre 1957.

MAURIZIO LIVERANI: « Morte a Venezia del cinema "neo" », in « La Settimana Incom », n. 38, 21 settembre 1957.

« Si ha la sensazione che V. abbia scelto la trasposizione cinematografica del *romanzo sentimentale* di Dostojewskji con il preciso scopo di collocare un materiale esplosivo sotto le esili costruzioni stilistiche, il misurato buonsenso, il gusto del bozzetto dialettale del nostro cinema (...). Ma per produrre questo cataclisma V. si è ispirato ad un opera romantica il cui senso poetico sta nella lotta della concretezza contro il sogno, ed è il sogno, naturalmente, che prevale, come vuole appunto la tradizione romantica (...) ».

GUIDO ARISTARCO: « Perchè è l'invitto », in « Cinema Nuovo », n. 114-115, 1957.

Le notti bianche è per l'A. un'opera « non (...) *minore* nella filmografia di V. (...) ma non è neppure un'opera tra le sue maggiori: essa costituisce, per l'autore, una particolare "esperienza" e pertanto non un passo indietro, ma neppure un passo avanti (...) ». L'A. passa quindi ad esaminare il senso del nuovo film di V. in relazione ai suoi precedenti, sottolineando come in esso manchi quella interna dialettica, che caratterizzava gli altri film, tra « tutto quanto c'è di caduco, di *cadaverico* nella sua ereditarietà — di corrotto e di decadente — e dall'altra, originato dalla coscienza stessa di questa corruzione e decadenza, il presentimento e poi la certezza e la necessità di una trasformazione (...) ».

EDOARDO BRUNO: « *Le notti bianche* », in « Filmcritica », n. 70, settembre 1957.

« *Le notti bianche* rappresentano un tentativo di ripiegamento di V., dal realismo all'espressionismo, con una certa evidente influenza francese, avvertibile in quel gusto per i quartieri ricostruiti, per le strade bagnate, per la luce preziosa che ha trovato nelle sce-

nografie di Trauner e Barsacq le migliori espressioni. Ma, la ragione di un ritorno a esperienze in fondo, estranee all'arte italiana, non trova davvero apprezzabili motivazioni estetiche, se si considerano i risultati raggiunti ».

ERNESTO G. LAURA: « Ritorno al personaggio », in « Bianco e Nero », n. 10, ottobre 1957.

« (...) Il fatto nuovo di V., rispetto alle sue opere precedenti, ci sembra l'accendersi, una o due volte, ed in ispecie nella stupenda sequenza del dancing, dove Mario e Natalia si dimenticano l'uno nell'altro ed esplode la loro gioia, d'una partecipazione del tutto insolita in un regista che ha un evidente timore del sentimento ed è partecipe solo dei momenti distruttivi (vedi il calore del finale di *Senso*) (...) ».

ERIC ROHMER: « Venise 1957: *Les nuits blanches* », in « Cahiers du cinéma », n. 75, ottobre 1957.

Accettuando quanto aveva già detto nel servizio da Venezia pubblicato su « Arts-Spectacles », l'A. accetta la soluzione di trasposizione temporale operata da V., ma gli rimprovera di essere andato troppo in là su questa via, ad esempio con elementi scenografici artificiali. La stessa scelta dell'interprete femminile, d'altronde ha contribuito a immergere il film in un clima puramente formalistico e artificioso.

GILBERT SALACHAS: « Venise 1957: *Nuits blanches* », in « Téléciné », n. 69, ottobre 1957.

Breve nota sentimentalmente entusiasta sul film.

PIETRO BIANCHI: « *Le notti bianche* », in « L'illustrazione italiana », n. 10, ottobre 1957.

Ampia recensione che sviluppa il giudizio già dato dall'A. nel suo servizio da Venezia.

LUDOVICO ZORZI: « La XVIII Mostra del Cinema a Venezia », in « Comunità », n. 53, ottobre 1957.

« (...) *Le notti bianche* è un film quasi perfettamente risolto (...) che segna a nostro giudizio una tappa determinante nel processo di chiarificazione estetica e culturale del problema del nostro cinema (...) ».

PAOLO VALMARANA: « I film della "Mostra Grande" », in « Cronache del cinema e della TV », n. 22, autunno 1957.

Tutta la poesia del film sta nel contrasto, nuovo rispetto a Dostojewskji, fra « Mario e Natalia che parlano linguaggi diversi e in cui ognuno cerca invano di attrarre l'altro per portarlo sul proprio terreno, al proprio modo di concepire la vita (...) ». Ma più che la storia sono i personaggi che « costituiscono la sostanza più valida dell'opera, chè la vicenda è solo occasione per approfondire due psicologie, per illuminarle progressivamente con intelligenza vigile e moderna ».

RENATO MAY: « Appunti sul cinema a Venezia », in « Cronache del cinema e della TV », n. 22, autunno 1957.

ULRICH GREGOR: « Venise, 25 août-8 septembre », in « Cinéma 57 », n. 21, settembre-ottobre 1957.

Si tratta certamente — dice l'A. — di un film che contradice tutti i principi neorealisti, ma ciononostante è un film di una perfezione estetica che non si può non ammirare, un film soprattutto che è retto da una precisa e personale concezione che trova appunto espressione nell'omogeneità formale.

PAUL LOUIS THIRARD: « La lagune des secrets, Venise '57 », in « Positif », n. 25-26, 1957.

« (...) Un très gros moment du cinéma (...) ».

GINO VISENTINI: « *Le notti bianche* », in « Il Giornale d'Italia », 15 novembre 1957.

« (...) *Le notti bianche* è un film che, pure risentendo di una certa monotonia psicologica, tocca un notevole livello artistico, scritto e diretto con intelligenza e finezza insolite (...) ».

PIETRO BIANCHI: « *Le notti bianche* », in « Il giorno », 16 novembre 1957.

L'A. conferma dopo una « rilettura » dell'opera il giudizio dato precedentemente: « (...) Trasformando in inverno l'estate dostoevskiana, V. ha compiuto un'eversione che (...) gli è stata fatale. Altro errore, la scelta di Maria Schell (...). (*Tuttavia*) (...) per ciò che riguarda la finitura, i particolari, l'intelligenza compositiva, V. non delude (...) ».

ARTURO LANOCITA: « *Le notti bianche* », in « Il Nuovo Corriere della sera », 16 novembre 1957.

A quanto aveva detto nel servizio da Venezia, l'A. aggiunge alcune note sul personaggio di Mario.

MAURIZIO LIVERANI: « *Le notti bianche* », in « Paese-sera », 15 novembre 1957.

« (...) *Le notti bianche* è un'opera dall'alta classe, un raro esempio di elaborata esecuzione. Quella distaccata compostezza, quel suo saper turbarci a poco a poco con la sottile suggestione di sensazioni squisite e profonde, quel suo insinuante avvolgerci in crescenti emozioni pittoriche, sentimentali e drammatiche, quel suo trovare sommessamente la grazia di una dolce poesia nell'intimo accordo dei sentimenti e dei gesti formano il fascino maggiore del film ».

ALBERTO MORAVIA: « *Le notti bianche* », in « L'Espresso », n. 47, 1957.

ANGELO SOLMI: « Due delusioni: Visconti e Clément », in « Oggi », n. 48, 28 novembre 1957.

« (...) Si tratta di un'opera che (...) non fa che mettere in luce i vecchi e i recenti difetti di V.: la sua mancanza di calore umano (...); la sua scarsa attitudine alla narrazione continua e coordinata; certi inutili preziosismi e certi errori d'impostazione psicologica davvero strani in regista della sua esperienza (...) ».

GLAUCO VIAZZI: « *Le notti bianche* di Visconti », in « Il contemporaneo », n. 27, 23 novembre 1957.

Ampio saggio sul film viscontiano inserito in un discorso generale sul regista. « (...) *Le notti bianche* (...) è il dramma dell'illusione, dell'assurdità dell'amore, della sua impossibilità. (...). (*In tale senso*) il film (...) non apre una strada nuova, ma percorre con maggiore intensità, una strada sulla quale V. si è sempre trovato (...). L'abbraccio finale tra Natalia e l'inquilino non dà la sensazione di un compimento, di una felicità, ma, piuttosto, di una schiavitù. (...) *Le notti bianche* è la distruzione di un'illusione romantica (...), il dramma del piccolo- borghese che cerca di evadere dalla solitudine, dalla meschinità, dalla tetraggine, traverso la purezza del sentimento, l'illusione dell'amore. (...) Una tappa, incerta, inquieta, confusa, di sviluppo ed estensione del neorealismo, uno dei primi documenti di quello che si potrebbe definire « neorealismo seconda maniera » e la cui caratteristica potrebbe essere proprio quella di scavare sempre più a fondo nell'animo umano (...) ».

JOHN FRANCIS LANE: « Venice pictures », in « Films and Filming », novembre 1957.

Si tratta per l'A. di un'opera intellettualistica, che non dice nulla di nuovo e nella quale V. ha fra l'altro sbagliato nella scelta della Schell.

MORANDO MORANDINI: « La XVIII Mostra d'arte cinematografica a Venezia », in « Ferrania », n. 11, 1957.

« (...) Nonostante i suoi meriti, *Le notti bianche* è il frutto di una crisi, il risultato di una stanchezza o, almeno, di una pausa di ripiegamento su sè stesso. Non bisognerebbe stupirsene, d'altronde, se si confronta il film con le ultime e non felicissime esperienze teatrali del regista: *La contessina Giulia, L'impresario delle Smirne* ».

GIUSEPPE MAROTTA: « Piombato fino al collo nei guai stilistici Luchino l'apostata », in « L'Europeo », n. 633, 1957.

GUIDO ARISTARCO: « *Le notti bianche* », in « Cinema Nuovo », n. 119, 1 dicembre 1957.

L'A. ritorna, a distanza di tempo, sul film di V., riconfermando il suo giudizio e approfondendo l'esame stilistico-linguistico dell'opera.

RENZO RENZI: « I quattro della crisi », in « Cinema Nuovo », n. 119, 1 dicembre 1957.

Interessante studio sull'atteggiamento di Antonioni, Fellini, Germi e Visconti nelle loro ultime opere rispetto alla crisi della società e della cultura italiana a dodici anni dalla Liberazione.

VITTORIO BONICELLI: « Le bianche notti di Visconti », in « Tempo » (rivista), n. 49, 5 dicembre 1957.

Il film, pur rimanendo importante « nella storia personale di V. e probabilmente anche nella storia del cinema italiano (...) dà più sconcerto che commozione, più emozioni di testa che di cuore ».

GIULIO CATTIVELLI: « *Le notti bianche* », in « La libertà », 12 dicembre 1957.

GUIDO ARISTARCO: « Three tendencies: a postscript to the Venice film festival », in « Filmculture », dicembre 1957.

Servizio da Venezia, che contiene in gran parte affermazioni e giudizi già pubblicati dall'A. su « Cinema Nuovo ».

GUIDO GIUSTO CARRARESI: « *Le notti bianche* », in « L'altro cinema », n. 47, dicembre 1957.

« (...) *Le notti bianche* (...) ci è sembrato quanto mai lontano, non già dalla realtà, ma da quei determinati aspetti di una realtà essenzialmente materialistica che informarono la scuola cinematografica italiana del dopoguerra (...) ».

GIUSEPPE FERRARA: « La sincerità di espressione e la sincerità dell'ispirazione », in « Film », n. 10, dicembre 1957.

L'A., a proposito dell'ultimo film di V., parla di ambizioni fallite, e avvicina *Le notti bianche* al *Miracolo* di Rossellini come segni dell'inizio di una involuzione. Non si tratta di un film nuovo — sostiene l'A. — ma di « un impasto di reminiscenze culturali ». La voluta « mélange » di sogno e realtà non è che frutto di un regista « ormai dichiaratamente estetista ». Manca al film quel « respiro di un'epoca che avvertivamo in tutte le altre opere di V. ».

FILIPPO M. DE SANCTIS: « Visconti e le notti bianche del cinema italiano », in « Film », n. 10, dicembre 1957.

« (...) Il merito de *Le notti bianche* è rinvenibile nel suo *avanguardismo* rispetto alla staticità di alcune soluzioni espressive: neorealismo, realismo socialista, ad esempio. V. ha tentato di offrire, attuando una simbiosi tra il *vecchio* e il *nuovo*, una sintesi di spiritualismo e materialismo ». Tuttavia, secondo l'A. di questo ampio saggio, nelle *Notti bianche* il vecchio sopravanza il nuovo e manca un equilibrato punto di sutura tra l'oggettivo e il soggettivo.

LUIGI CHIARINI: « Panorama del cinema contemporaneo », Roma, 1957.

« (...) La regia di V. ha un'intelligenza, una misura, una rara penetrazione, che derivano non solo dalla sua sensibilità di artista, ma da una precisa coscienza culturale. Il testo di Dostojevskij, la felice sceneggiatura, l'impostazione stessa del film, gli hanno impedito quelle divagazioni estetizzanti da cui spesso si lascia sedurre ». L'unico appunto

che l'A. muove al film è rivolto agli sceneggiatori che non avrebbero dato a Mastroianni, nella prima parte del film un carattere più di sognatore.

RENZO RENZI: « *Le notti bianche* », Bologna, 1957.

Nel saggio introduttivo intitolato « Dostoevskij e Visconti » l'A. traccia un interessante parallelo fra il romanziere russo e il regista italiano, tesi entrambi verso una possibile rigenerazione del personaggio attraverso la crisi.

TULLIO KEZICH: « Visconti come Houdini », in « Sipario », n. 141, gennaio 1958.

« (...) L'esperimento di *Le notti bianche* pur riuscito in un ambito tecnico come saggio di alta stregoneria, lascia un sospetto di accademia: ha dato luogo, infatti, a un film intelligente e freddo, nel quale vediamo il regista intonarsi ai malumori del cinismo corrente, ripiegando sulla contemplazione dei propri miti personali (...). *Le notti bianche* tradiscono scopertamente il vero limite di questo regista, l'eclettismo (...) ».

DARIO PERSIANI: « *Le notti bianche* di un Visconti surrealistico », in « CinemaSud », n. 1, 1958.

L'A. dà dell'ultimo film di V. un giudizio completamente negativo. Una riduzione cinematografica del racconto dostoevskiano comportava innanzitutto « una formidabile analisi critica »; questa è mancata del tutto in V. che, accostandosi alle *Notti bianche* di Pietroburgo ne ha tratto solo quanto più si prestava, « al suo gusto per le divagazioni, per le parentesi simboliche e decorative ». Il sogno, così naturale, vero riflesso dell'animo, nel racconto, nel film « si rammolisce e trapassa nell'ambigua sfera dell'ipnosi, del mascheramento onirico; la rivolta del sentimento e della fantasia contro l'astratta ragione si ammala di esistenzialismo, diviene l'assurdo. Nè più nè meno che un balletto surrealistico, una pantomima de l'assurdo è appunto *Le notti bianche* ».

VITTORIO CALDIRON: « A proposito delle *Notti bianche*: crisi dell'uomo e speranza », in « CinemaSud », n. 2, marzo 1958.

Per l'A. l'ultimo film di V. non significa la morte del neorealismo, ma la sua trasfigurazione. « (...) L'uomo entra sullo schermo non solo colla violenza dei suoi bisogni materiali, ma con tutto sè stesso, con il travaglio del suo vivere e del suo soffrire, con i problemi assillanti e perentori della sua esistenza ».

GIUSEPPE FERRARA: « Dal cinema al teatro con biglietto di ritorno », in « Schermi », n. 1, aprile 1958.

Il film costituisce una reazione cosciente al neorealismo inteso schematicamente, ma sembra che V. « insieme alla corteccia (...) abbia gettato via anche il midollo e ora annaspi in un vuoto dove resta solo l'ornamentalismo ». Manca alle *Notti bianche* l'ampio respiro storico che ha sempre sostenuto le opere precedenti di V., « (...) i personaggi galleggiano invece come stupendi turaccioli in uno stagno di stupende derivazioni culturali, isolati, senza riflessi o impulsi verso un più largo giro ».

CECILIA MANGINI: « Lo specchio infranto », in « Cinema Nuovo », n. 130, maggio 1958.

« (...) V. ha puntato, seguendo il tipico procedimento cecoviano ad interiorizzare il dramma di una certa classe — il ceto medio — così avulsa dal resto del mondo, così distante dai veri e reali contrasti del nostro tempo. Di questo isolamento dalla vera vita Mario non ha coscienza all'inizio del film (...), ma la conquisterà alla fine, senza avere la forza e la possibilità di ribellarsi ».

MARCEL MARTIN: « *Les nuits blanches* », in « Cinéma '58 », n. 27, maggio 1958.

L'ultimo film di V. — difficile a definirsi nella sua grande bellezza — può mettersi in linea secondo l'autore, accanto ai precedenti capolavori viscontiani; anzi, segna il punto più alto dell'attività del nostro regista, nel senso di una continua riduzione del reale verso l'essenziale e il simbolo.

GUIDO ARISTARCO: « Luchino Visconti », in « Positif », n. 28, aprile 1958.

Profilo viscontiano, che riassume precedenti studi e osservazioni dell'A., comparsi su alcuni numeri di « Cinema Nuovo ».

ETIENNE CHAUMETON: « *Les nuits blanches* », in « Positif », n. 28, aprile 1958.

L'A. analizza l'opera da un punto di vista strettamente stilistico, riconoscendo all'ultimo film di V. una grande perfezione formale per quanto riguarda l'ambientazione, la scenografia, l'atmosfera. Tuttavia pensa che la scelta dei protagonisti è poco soddisfacente — eccettuato il solo Jean Marais — e che i dialoghi mancano di poesia e di intensità. Si tratta comunque di un'opera di circostanza, senza dubbio, anche se la si può considerare di primo piano e degna del suo autore.

K. L.: « *Notti bianche* (*The White Nights*) », in « Monthly Film Bulletin », n. 293, giugno 1958.

Messi in rilievo i pregi di linguaggio del film e la sua efficacia in funzione di una rievocazione onirica, l'A. afferma che il contrasto tra il mondo di Natalia e quello di Mario non è da V. soddisfacentemente risolto.

PHILIPPE DEMONSABLON: « Visconti joue et gagne », in « Cahiers du cinéma », n. 84, giugno 1958.

Adattando *Le notti bianche* V. ci ha dato il migliore film ispirato a Dostoevskij. Il regista ha sviluppato ulteriormente il clima irreale del racconto fondendo i personaggi all'ambiente, teso alla rievocazione di un mondo onirico. Il regista ha per altro abbandonato qui le intenzioni critiche degli altri suoi film, realizzando un film in cui i rapporti tra i personaggi sono semplicemente rapporti di spazio e di movimento e in cui manca l'esigenza di analizzare l'anima o il cuore umano.

RENZO RENZI: « Visconti e Dostoievkij », in « Cinéma '58 », n. 28, giugno 1958.

Traduzione pressochè integrale del saggio introduttivo pubblicato dall'A. nel volume « *Le notti bianche* » curato per la collana « Dal soggetto al film ».

PETER JOHN DYER: « *Notti bianche* », in « Sight and Sound », estate 1958.

L'A. puntualizza l'eccessiva consapevolezza « di creare un capolavoro » con cui V. avrebbe realizzato *Le notti bianche,* un film che costituisce un ritorno a momenti già superati dalla storia del cinema, che ricorda L'Herbier e Delluc. Nonostante il suo decadentismo il film è, tuttavia, opera di un maestro che gli ha dato una mirabile unità compositiva e scenografica.

Bibliografia generale

Articoli

GLAUCO VIAZZI: « Luchino Visconti », in « Sequenze », n. 4, 1949.

GUIDO ARISTARCO: « Il cinema italiano d'oggi », in « Festival », Locarno, 1949.

GAVIN LAMBERT: « Notes on a Renaissance », in « Sight and Sound », n. 10, 1951.

JACQUES DONIOL VALCROZE: « Luchino Visconti », in « Raccords », n. 7, 1951.

MARIO VERDONE: « Italian Cinema from First Beginnings to Today », in « Hollywood Quarterly », n. 13, 1951.

GAVIN LAMBERT: « Further Notes on a Renaissance », in « Sight and Sound », n. 10, 1951.

GIUSEPPE CINTIOLI: « Visconti e altre ragioni », in « Rivista del cinema italiano », n. 1-2, 1953.

ROBERT KASS: « The Italian Film Renaissance », in « Films in Review », n. 7, 1953.

G. CASTELLANO: « Individuo e società in Luchino Visconti », in « Cinema » n.s., n. 120, 1953.

PHILIPPE DEMONSABLON: « Note sur Visconti », in « Cahiers du cinéma », n. 33, 1954.

GIULIO CESARE CASTELLO: « Ritratti critici contemporanei: Luchino Visconti », in « Belfagor », n. 2, 1955.

FERDINANDO ROCCO: « Luchino Visconti », in « Ferrania », n. 4, 1955.

GIORGIO SANTARELLI: « Luchino Visconti », in « Rivista del cinematografo », n. 4, 1955.

PIO BALDELLI: « Mito e realtà di Luchino Visconti », in « Società », n. 4 e n. 5, 1955.

ROBERTO MANETTI: « Storia di un regista: Luchino Visconti », in « Il Nuovo Corriere », 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20 luglio 1955.

GIOVANNI LETO: « Da *Ossessione* a *Senso*: valore dell'opera di Visconti », in « Bianco e Nero », n. 11, 1955.

WILLY ACHER: « Pour saluer Visconti », in « Cahiers du cinéma », n. 57, 1956.

JOHN FRANCIS LANE: « The Last Decadent », in « Films and Filming », luglio 1956.

FABRIZIO SARAZANI: « Rendiconto estetico della cinematografia italiana dal 1945 al 1956 », in « Cinema » n.s., n. 165, 1956.

FABIO CARPI: « Das soziale Melodrama Viscontis », in « Fulmklub-Ciné-club », n. 10, 1957.

GIUSEPPE FERRARA: « Un interrogativo su Visconti », in « Ferrania », n. 7, luglio 1957.

GUIDO ARISTARCO: « Luchino Visconti », in « Positif », n. 28, aprile 1958.

Libri

ALESSANDRO BLASETTI: « Visconti », in « Cinema italiano oggi », Roma, 1950.

VERNON JARRAT: « The Italian Cinema », Londra, 1951.

GIAN LUIGI RONDI: « Il neorealismo italiano », in « Cinema italiano 1945-'51 », Venezia, 1951.

PALMIERI - MARGADONNA - GROMO: « Cinquanta anni di cinema italiano », Roma, 1953.

CARLO LIZZANI: « Il cinema italiano », II ediz., Firenze, 1954.

MARIO GROMO: « Cinema italiano (1903-1953) », Milano, 1954.

PIO CARO BAROJA: « El neorealismo cinematográfico italiano », Mexico, 1955.

GIULIO CESARE CASTELLO: « Il neorealismo cinematografico italiano », ed. R.A.I., 1956.

GIUSEPPE FERRARA: «Il nuovo cinema italiano», Firenze, 1957.
BRUNELLO RONDI: «Cinema e realtà», Roma, 1957.
FABIO CARPI: «Il cinema italiano del dopoguerra», Milano, 1958.

Documentazione

LUCHINO VISCONTI: «*La terra trema*», Roma, 1951.

Il volume, che è curato da Fausto Montesanti, consta di un'introduzione di Luigi Chiarini e della sceneggiatura e dei dialoghi de *La terra trema* desunti dalla copia originale del film. I dialoghi sono riportati nell'originale versione in dialetto siciliano, con accanto un'accurata traduzione italiana.

LUCHINO VISCONTI: «*Senso*», Bologna, 1955.

Il volume, che è stato curato da Giambattista Cavallaro, contiene il testo della novella di Camillo Boito da cui è tratto il film; il riassunto della prima e della seconda sceneggiatura; il «continuity»; due brevi capitoli riguardanti il passaggio dalla prima alla seconda sceneggiatura e quello dalla seconda sceneggiatura al «continuity»; alcune note sui rapporti con la censura e sulla fotografia.

LUCHINO VISCONTI: «*Le notti bianche*», Bologna, 1957.

Il volume, che è stato curato da Renzo Renzi, contiene un saggio introduttivo su «Dostoevskij e Visconti», quindi il testo del racconto di Dostoevskij e, dopo un capitolo sulla riduzione cinematografica del racconto, la sceneggiatura del film. Seguono poi una serie di capitoli su: Scenografia e arredamento - I costumi - Il trucco - La fotografia - Maria Schell - Marcello Mastroianni - Il direttore di produzione - L'aiuto regia - Il «diario giornaliero» - La regia e il montaggio - Il tecnico del suono - Gli effetti - Le musiche - La formula produttiva - Un'appendice contenente una recensione di Silvio D'Amico alla regia teatrale di Visconti di una riduzione di «Delitto e castigo» e un capitolo, tratto da un libro di Casiraghi, sul film *Le Notti Bianche di S. Pietroburgo* di Grigori Roshal e Vera Stroeva.

* * *

Per la *filmografia* di Luchino Visconti rimandiamo il lettore a quella apparsa in calce all'articolo di Giovanni Leto «Da *Ossessione* a *Senso* - Valore dell'opera di Visconti» («Bianco e Nero», n. 11, 1955), completandola con alcuni dati in essa mancanti:

Aiuto regia

1936 UNE PARTIE DE CAMPAGNE - *regia*: Jean Renoir - *aiuto regia* con Jacques Becker, Brunius, Cartier-Bresson, Yves Allegret, Claude Heyman.

Aiuto regia e sceneggiatura

1940 LA TOSCA - *regia*: Jean Renoir, Carl Koch - *sceneggiatura* in collaborazione con Jean Renoir e Carl Koch. (Il film fu iniziato da Jean Renoir e — interrotto a causa della guerra — portato a termine da Carl Koch).

Regia

1945 GIORNI DI GLORIA - *regia* in collaborazione con Giuseppe De Santis, Marcello Pagliero, Mario Serandrei (film di montaggio ideato da Mario Serandrei) - *fotografia*: Massimo Terzano, Giovanni Pucci e operatori di attualità - *testo*: Umberto Calosso - *produzione*: Titanus.

1957 LE NOTTI BIANCHE. Vedi «Bianco e Nero», n. X, 98 (1957).

Per la *teatrografia* e un'informazione sull'attività teatrale di Luchino Visconti rimandiamo il lettore all'esauriente saggio pubblicato da Giulio Cesare Castello su «Belfagor», n. 2 (1955). Le ultime regie teatrali di Visconti sono troppo note perchè dobbiamo qui fare un'appendice a quella teatrografia.

Note

La parola al neo-intimismo

Siamo convinti di non cadere nel paradosso, sostenendo che da un anno a questa parte il cinema italiano dimostra una obiettiva quanto commovente unità di intenti e di propositi. La crisi del neorealismo può considerarsi, almeno per ora, definitivamente chiusa; chiusa nel modo più triste, con la dissoluzione di quella che è stata la corrente poetica più vitale ed impegnata della cultura italiana del dopoguerra. Le strade aspre e difficili del realismo sono state via via abbandonate dai nostri uomini di cinema, fatta eccezione per Cesare Zavattini e Vittorio De Sica che con Il tetto *hanno voluto riaffermare in modo non privo di efficacia la loro fedeltà alla poetica neorealistica. Di questo abbandono totale, assoluto, ci ha offerto una prova indiretta ma di particolare importanza, un largo settore della critica italiana, accogliendo con eccessivo entusiasmo* La finestra sul Lunapark *di Luigi Comencini; che in modo garbato ripete alcuni motivi marginali della tematica neorealista. Per il resto, come dicevamo, l'abbandono risulta assoluto, e, crediamo, senza pentimenti o immediate probabilità di ritorni. Lo ha dichiarato* ufficialmente, *quasi a nome di tutti, Luchino Visconti a Venezia, presentando* Le notti bianche, *il film che fornisce il tono e le caratteristitche ai nuovi indirizzi della produzione più qualificata. Oggi, una sia pur affrettata panoramica su tutto il cinema italiano offrirebbe la possibilità di rilevare due massiccie e incomunicabili tendenze: da un lato la produzione grettamente commerciale, intenta alla creazione in serie di formosi manipoli di divette; dall'altro i film «di livello», che si muovono, ormai esclusivamente, tra i labirinti dorati del neo-intimismo.*

Un altro apparente paradosso: è in effetti la produzione commerciale che risente maggiormente, sia pure in modo volgare e stravolto, di alcuni motivi della passata esperienza neorealistica. Essa trae le sue origini dal cosidetto «realismo minore», che prendendo le mosse dai rari momenti superficiali e bozzettistici di Due soldi di speranza *e dalla propensione per l'elzeviro e l'aneddotica che è possibile ravvisare perfino nelle opere più alte del neorealismo* (Sciuscià, Ladri di biciclette, *eccetera), ha trovato nella serie dei* Pane e amore... *il suo capostipite legittimo e ineguagliato. Il «realismo minore» ha propagandato e volgarizzato gli aspetti esteriori del cinema realistico, grazie alla sua ambientazione popolaresca e alla miriade delle sue macchiette, che riflettevano, a volte in modo saporoso, alcune costanti del nostro costume dialettale. Questa nuova tendenza ha ormai raggiunto e superato i limiti dell'avanspettacolo più triste e anonimo, pur conservando, edulcorata e improbabile, una vena strapaesana e un piglio follaiolo, condizioni indispensabili alle* performances *di un mondo di bulli, di belle ma povere, di nonne Sabelle, di civette tutte panna, di conti Max e di soldatini di stagno. Una produzione, che dopo essersi via via sterilizzata da ogni autentico mordente critico e satirico, prospetta il più delle volte una concezione confusa ed epidermica non lontana dall'interclassismo:*

ricchi e poveri restino ciascuno nel proprio mondo, chè in esso troveranno motivi di soddisfazione e di vita; i problemi più urgenti saranno alla fin fine risolti, con un colpo di fortuna, con un matrimonio felice — che insieme all'amore se non offrirà la ricchezza potrà condurre, almeno, alla tranquillità — e magari con l'iscrizione del bracciante povero ai corsi per sottufficiale. L'ultima edizione riveduta e scorretta del «realismo minore» ha conquistato il monopolio del film commericale (eccettuati i rari colossi delle coproduzioni), battendo in breccia sul piano degli incassi e del successo di pubblico lo stesso film napoletano.

E' bene a questo punto saltare il baratro: dalla quantità alla qualità. *Anche su questo piano, come abbiamo detto, l'unanimità di intenti risulta commovente. Basti pensare che oggi le voci più autentiche del cinema italiano — dal più recente Visconti via via fino a un Germi e a un Lattuada — si muovono in una dimensione intimistica, tese come sono a trovare ispirazione e motivi di racconto ora sul piano angusto dello psicologismo e dell'autobiografia, ora nell'ambito di una dinamica spirituale che scinde in modo rigoroso sentimenti, inclinazioni, moventi dei personaggi da un contesto corale di natura sociale o storica. I nostri autori più qualificati, ignorando il loro recente passato, amputano se stessi in una forma che ha dell'autolesionismo, e articolano le loro opere secondo una prospettiva chiaramente individualistica che li trasporta in un clima artificioso e rarefatto, atto al più a coltivare qualche esausto e prezioso fiore di serra. E' bene non creare equivoci: non rimproveriamo ai nostri registi di aver trascurato gli argomenti e le tematiche di carattere sociale — se così facessimo cadremmo nel solito, deteriore contenutismo precettistico di questo o di quel critico-guida —; intendiamo sottolineare, al contrario, come ad un effettivo restringimento della loro gamma di interessi, della loro angolazione spirituale, non abbia corrisposto quello scavare in profondità, quello scandagliare fermo e penetrante, che costituiscono le condizioni necessarie per tradurre le nuove tematiche in rigorosi termini di stile. Parafrasando Pavese, diremmo che «chi continua a baloccarsi» con una dimensione spirituale ormai spiegata, penetrata, violata, «non riesce nè vero credente, nè poeta, nè scienziato. Riesce un esteta e nulla più». Chè di questo si tratta: di una vera e propria carenza di originalità nell'affrontare i labirinti dell'intimismo, e quindi di uno scivolare verso la maniera, l'inautenticità e la compiacenza. Di qui l'estetismo di cui appaiono permeate opere come* Il grido *e* Le notti bianche; *di qui l'impressione di una certa artificiosità dei loro personaggi, dei loro stessi cardini narrativi.*

A questo proposito, l'ultima fatica di Visconti ci sembra particolarmente indicativa. In Le notti bianche *il regista ha operato un taglio drammatico nei confronti dei motivi predominanti, fino a ieri, nelle sue opere, lasciando così sopravvivere, dilatando anzi, la propria dimensione privata, ricca di accenti decadentistici, di compiacimenti fantastici, di un gusto non lontano dal postromanticismo* maudit. *Mentre nei suoi film precedenti (ad eccezione, come è noto, di* Bellissima) *la rilettura del testo letterario che era alla base del racconto cinematografico si articolava secondo un vigile spirito storicistico, l'opera di Dostoevskij è stata accolta da Visconti in termini completamente diversi, vorremmo dire arcaici rispetto alla portata stessa del mondo dostoevskiano. Nel romanzo è presente infatti — anche se non in primo piano — l'autocritica del*

personaggio al proprio solipsismo e alle proprie esasperanti introversioni. Un aggancio, questo, che avrebbe potuto essere prezioso al fine di sviluppare la vicenda secondo una precisa prospettiva critica. Visconti non ha colto il suggerimento, si è mosso al contrario in direzione opposta, operando un salto verso i climi della fabulazione e del sogno, offrendoci cioè una storia d'amore sradicata da ogni temporalità, da ogni testimonianza del reale, e raccontandoci un universo di sentimenti che ha la pretesa di reggersi esclusivamente su se stesso. Che anche questi temi possano essere congeniali alla complessa personalità di Visconti, ci sembra indiscutibile (ne è conferma, del resto, certa sua attività teatrale); quel che meraviglia, tuttavia, non è soltanto l'abbandono totale delle poetiche espresse in La terra trema *e in* Senso, *ma sopratutto l'impossibilità di tradurre i nuovi interessi in convincenti termini di linguaggio. Proprio attraverso il piano stilistico un artista come Visconti fornisce motivi illuminanti per una approfondita valutazione di ogni sua opera. Da questo punto di vista, il linguaggio di* Le notti bianche *indica senza possibilità di equivoci come il film si richiami, sia pure in termini mediati, ai risultati di una cultura ormai lontana dal nostro tempo. Un film, cioè, in cui le atmosfere, il gusto delle scenografie (reso di particolare evidenza da un calzante tono fotografico), l'atteggiarsi figurativo dei personaggi minori — la prostituta, i marinai, la guardia notturna, eccetera — e la stessa scansione del dialogo — esasperato e a volte sottile — dei protagonisti, ci riconducono alle realizzazioni più valide, sul piano formale, della scuola veristica francese.* Le notti bianche, *lungi dall'essere un film sperimentale, appare come una squisita opera di* ritorno, *un prodotto anacronistico di un gusto narrativo inattuale, quasi volto alla contemplazione tutta estetistica di un mondo di sentimenti e di forme che, nel tentativo di esser fatto rivivere da un lontano passato, viene a librarsi in una atmosfera irrespirabile e statica. Siamo di fronte a un ripiegarsi dell'artista su se stesso, come esausto e impossibilitato quasi a offrire una appropriata vitalità poetica ai suoi interessi. Alla denunciata inautenticità stilistica corrisponde ovviamente la scarsa chiarezza delle strutture dei personaggi.*

Dal canto loro, Antonioni e Germi — nonostante la distanza che li separa — realizzando Il grido *e* Il ferroviere, *hanno obbedito a un procedimento per più versi identico. I due film nascono da una precisa matrice autobiografica, che ha spinto i registi a prestare sentimenti, passioni, problemi strettamente ed esclusivamente privati ai loro protagonisti. Antonioni e Germi non hanno avuto la forza di oggettivarsi, di creare situazioni e personaggi autonomi, svincolati da un autobiografismo di timbro individualistico; nè, d'altra parte, sono stati capaci di muoversi liberamente nell'ambito della nuova dimensione. L'operaio di Antonioni e il capo-macchinista di Germi appaiono riconoscibili come tali soltanto per i panni da lavoro che vestono, per l'ambiente esteriore che li circonda; ma gli interrogativi, i dubbi e i problemi che essi enunciano non riescono a sostanziarsi di una credibile umanità, proprio perchè attraverso di essi si confessano e agiscono i due autori. Lo sdoppiamento — vera e propria meccanica sovrapposizione — di cui sono vittime Gino di* Il grido *e Andrea di* Il ferroviere, *esclude ogni possibilità di soluzione poetica e impedisce — nonostante la sensibile perizia tecnica di racconto — che i personaggi ci si prospettino almeno come accettabili casi-limite, come plausibili eccezioni: Questa impossibilità nasce anche e sopratutto dal fatto che gli autori, non avendo*

abbandonato totalmente certe «incrostazioni» del più recente passato cinematografico, costringono a forza le loro tematiche intimistiche in climi e scansioni mutuati dal neorealismo. A risultati ben altrimenti positivi sarebbero forse giunti i due registi se avessero operato senza tortuosità e trasposizione un chiaro e diretto discorso autobiografico.

Un ulteriore paradosso, se si vuole: un legame preciso, anche se a prima vista non chiaramente avvertibile, unisce l'ultima opera di Visconti a Il grido *e a* Il ferroviere, *ben ferme restando le vicendevoli distanze qualitative. Nelle tre opere, non soltanto è avvertibile una comune prospettiva spirituale, ma quel che più conta è che tale prospettiva non viene espressa in maniere originali e autonome, quasi che gli autori non abbiano avuto la forza di raccontare le loro esigenze senza appoggiarsi in qualche modo al passato, alle esperienze di un tempo. Ognuno dei registi è stato costretto a guardare dietro di sè. Visconti nel modo più acuto e raffinato chiede sostegno e suggerimento alla cultura cinematografica francese in cui si è mosso negli anni del suo apprendistato. Antonioni, dal canto suo, non può fare a meno di ricorrere ai simulacri del neorealismo (ambiente operaio, catapecchie della Bassa, scioperi, eccetera, figurativamente plasmati da un tono fotografico che ci riconduce ai prodotti più validi del miglior cinema italiano), allo scopo di creare risonanze ed effetti morbidamente compiaciuti. Germi, infine, in questo comune* flash-back *— cui si è obbligati, tra l'altro, dal non possedere a fondo la materia trattata — chiede in prestito, a puntello dei lati deboli e irrisolti della sua storia, accenti spettacolari e sanguigni e ritmi compositivi non lontani da certa pittoresca vena populistica, tipica della produzione media del neorealismo stesso. E' bene essere chiari fino in fondo: i film di Antonioni e di Germi risultano caratterizzati da scompensi interni drammaticamente accentuati, mentre ben più coerente e unitario appare Visconti, che pur realizzando un'opera in cui l'artificiosità predomina incontrastata, ha saputo offrire ad essa un linguaggio non certo originale, ma tuttavia non contraddittorio. Occorre rilevare ancora che, rispetto ad Antonioni, in Germi l'uso di mezzi espressivi in stridente contrasto con la natura del racconto, assume un carattere vistoso, fino a rasentare la platealità.*

In effetti, Germi ci sembra, oggi, il volgarizzatore più fortunato di questo neo-intimismo del cinema italiano, nel cui alveo del resto si colloca agevolmente il Castellani di I sogni nel cassetto, *racconto idillico e a volte liliale, modulato sui temi cari a certa letteratura piccolo-borghese tra le due guerre. E il discorso potrebbe continuare, prendendo in esame* Guendalina, *in cui i tormenti aurorali di una adolescente offrono il destro per alcuni calzanti notazioni di costume (la descrizione del mondo benestante milanese, il tramonto triste di una stagione balneare, l'incomunicabilità tra padri e figli, eccetera). Del resto, le opere di Lattuada e di Castellani appaiono estremamente indicative e in diretta relazione con il nostro discorso sui nuovi indirizzi del cinema italiano. Dopo gli entusiasmi e le aperture, anche stilistiche, di tipo neorealista, un Lattuada e un Castellani sembrano ritornare nell'alveo del loro mondo, della loro classe, e nella migliore delle ipotesi della loro cultura di origine.*

Da questa rapida panoramica sulla nostra élite *cinematografica, abbiamo voluto escludere programmaticamente Federico Fellini. Certamente Fellini si muove, e non da oggi, in una dimensione individualistica che affonda le sue radici nell'*humus *della memoria, oggettivato in termini mitici grazie a* La

strada. *Ma Fellini, a differenza degli altri autori più qualificati, è nato al cinema e alla cultura in quella prospettiva, e sin dal* 1952, *con coerenza e convinzione, ha saputo percorrere un suo personalissimo arco poetico. Il regista, sia pure per istinto, ha avvertito che una sua adesione ai motivi del realismo lo avrebbe condannato alla esteriorità della formula, senza consentirgli di far propri gli aspetti più vitali della corrente. Così, rimanendo ai margini del neorealismo, e compiendo esperienze, anche stilistiche, ben diverse da quelle di tutto il cinema italiano, Fellini ha saputo plasmare le sue opere in maniera inconfondibile ed efficace. Senza ritorni o ripensamenti, Fellini ha fatto dell'intimismo, di un mondo di sentimenti sradicati dalla storia, anzi in polemica con essa, non un ripiego o una rinuncia a prospettive più vaste, ma piuttosto l'unica possibilità di restare fedele a se stesso e alle proprie inclinazioni. Di qui il rigore dei suoi film migliori, di qui l'innegabile validità artistica della sua tematica, privata e irripetibile, quanto spontanea e istintiva.*

Del resto, al contrario dell'ultimo Antonioni e di un Germi, i cui accenni alla società, al mondo degli uomini appaiono pretestuosi, di semplice artificio; al contrario dell'ultimo Visconti che ignora in modo assoluto il piano della società e della storia, nei film di Fellini una sia pur personalissima visione del mondo sociale è costantemente presente come uno degli elementi atti a creare una tensione drammatica di lotta e di contrasto. I termini della dialettica individuo-storia, sia pure svisati e stravolti, sono presenti e necessari nelle opere del regista, in quanto Fellini, inclinato verso i climi fabulistici, considera la società come falsa magia, alla quale egli contrappone una fede primitiva e barbara verso il magico puro, *verso «un altro mondo», dove la spiritualità e il rapporto umano possono cogliersi autenticamente, frantumando ogni categoria logica e razionale. Così il regista, secondo un trasposto linguaggio di simboli, denuncia il suo malessere e la sua insofferenza per una dimensione temporale confusa e contradditoria come la nostra; per l'alienazione dell'uomo da se stesso, tipica dei nostri giorni. Ci sembra quindi che Fellini sia oggi ben lontano da una crisi e sia l'unico che nell'ambito di una tendenza individualistica si presenti come il più plausibile e artisticamente* avanzato. *Certamente, la prospettiva-Fellini non può essere portata a esempio per la ricerca di nuove strade del cinema italiano. Essa resta valida e ricca di fermenti soltanto se considerata come espressione della sensibilità di un regista singolare.*

Gli altri nostri artisti, al contrario, sembrano dibattersi in una dilemmatica duplicità, in una stasi creativa. L'onestà dei loro sforzi è fuori discussione, anche se fino ad oggi, a causa della mancanza di una appropriata novità di linguaggio, sembrano muoversi tra inferni e crisi di cartapesta. Giova ripeterlo: i nostri interrogativi, i nostri dubbi, le nostre critiche non si appuntano soltanto sui contenuti, ma sopratutto sulla non soluzione poetica dei nuovi temi (si pensi, a esempio, alla chiarezza espressiva che fin dal suo sorgere ha caratterizzato il neorealismo). Riusciranno i nostri registi a qualificare le loro più recenti inclinazioni in modo convincente e indiscutibile? Non crediamo di doverlo escludere, anche perchè quello che abbiamo voluto definire il neo-intimismo, trova incentivo e sprone nell'attuale situazione storica di cui potrebbe costituire un sintomatico riflesso.

Alle ragioni obiettive si sono naturalmente aggiunte le carenze soggettive dei nostri uomini di cinema, la loro psicosi autocensoria, i loro difetti culturali,

e alla lunga la loro incapacità di reagire al grigiore, alla durezza della presente congiuntura storica. Il neo-intimismo nasce dunque da un complesso di cause storiche e individuali di vasta portata. E non manca chi, sia pure in termini paradossali, va sussurrando che ci troviamo di fronte all'esaurimento di una generazione cinematografica.

LINO DEL FRA

P. S. — Queste note redatte qualche tempo addietro, a stagione cinematografica appena iniziata, vedono la luce — per esigenze redazionali — soltanto oggi, a stagione praticamente chiusa. Nate, dunque, come avvio di discorso, rischiano di tramutarsi, obiettivamente, in una conclusione. E tuttavia, non ritengo di doverle sottoporre a modifiche e approfondimenti, perchè mi pare conservino, almeno, un carattere di testimonianza, di reazione critica al delinearsi nel nostro cinema di una nuova tendenza, che gli ultimi mesi hanno confermato e accentuato. Si pensi a un *Amore e chiacchiere* di Blasetti e a *L'uomo di paglia* di Germi. Il primo, che si colloca nell'ambito di una dignitosa produzione media, rappresenta il punto di incontro di tre costanti del cinema italiano. Vi si ritrova infatti, in primo luogo, quel particolare zavattinismo che ha dato con *Miracolo a Milano* i suoi frutti migliori, attraverso una deformazione avanguardistica di certi fenomeni di costume, di certe contraddizioni sociali, di certa dialettica di classe e di interessi. In *Amore e chiacchiere* questo particolare zavattinismo, pur ammansito e illanguidito, riesce a tratti graffiante, anche se espressivamente assai meno probabile di un tempo, costretto a convivere com'è con i chiari motivi intimistici di cui è permeato il fresco rapporto d'amore tra i due adolescenti. Quest'ultima caratteristica avvicina il più recente Blasetti alle pagine migliori di *Guendalina,* anche se la conclusione di *Amore e chiacchiere,* evasiva e accomodante, sempre in bilico tra toni giocosi e grotteschi, tra il divertimento e il patetismo, riecheggia nella sua vacuità, nel suo stesso carattere paesano e follaiolo (si pensi al ritorno trionfale dei due giovinetti, probabilmente uniti per sempre) gli accenti più risaputi dello pseudo-realismo minore. *L'uomo di paglia,* dal canto suo, conferma e accentua le inclinazioni di Germi, compreso sempre più nel suo ruolo di narratore di vicende private. Rispetto a *Il ferroviere,* si nota però in *L'uomo di paglia* un tono più calzante e convincente, in rapporto alla prospettiva di origine autobiografica, che è alla base dell'opera. Al pari del precedente film, Germi racconta la storia di un uomo non soltanto sbandato (come è stato giustamente detto), ma addirittura estraniato rispetto all'ambiente in cui vive, alla stessa condizione operaia che dovrebbe essergli propria. La sua storia d'amore offre al regista l'occasione, in un lento trascorrere di incontri perplessi e sofferti, di portare a compiutezza e a soluzione rappresentativa il proprio monologo privato. E non ci sembra di poco conto che nel rapporto di Andrea con la sua giovane amica, i nodi psicologici siano sostenuti, resi credibili e nitidi anche da una vicendevole attrazione fisica, da una passione che trova nei sensi ragione e motivo di essere. La vicenda ne risulta irrobustita, ricca di intensità e di abbandono. Poi, d'un tratto, l'andatura del racconto si appanna, le fila si confondono, e alla essenzialità di certe sequenze succedono pause stagnanti e diversivi. Germi non sa, non vuole o non riesce a concludere. Tutto questo per diverse e distinte ragioni. In primo luogo, per la solita ricerca del grosso effetto, delle conclusioni a *strappacuore,* e quindi poi per la tumultuosa caccia al patetico. In secondo luogo, perchè il regista sembra temere i suoi stessi abbandoni intimistici, correndo così alla ricerca di soluzioni che rispettino certe credenze e certo prestabilito ordine sociale: si pensi, ad esempio, al suicidio della ragazza, artificio narrativo tutt'altro che convincente e in se stesso immorale, vera e propria punizione del meno colpevole tra i personaggi. Un terzo motivo — soltanto in apparenza contradditorio rispetto al precedente — riteniamo a fondamento degli equivoci scioglimenti della vicenda, un motivo che investe la personalità stessa del regista nei suoi rapporti con il personaggio. Uomo di paglia, Andrea? Certamente era questo il punto di partenza, l'angolazione da cui Germi intendeva *guardarsi* e guardare. Ma il personaggio, che avrebbe dovuto individuarsi attraverso una puntuale autocritica del regista, si dimostra invece impermeabile a ogni positiva oggettivazione, proprio perchè l'uomo Germi non sembra in grado, in ultima analisi, di criticare se stesso. Germi crede sinceramente alla storia d'amore che racconta, ne è profondamente partecipe; e soltanto allorchè deve tirare le fila di situazioni e psicologie si ricorda, in termini esteriori, di ciò che si era prefisso di dimostrare. Le conseguenze, è il caso di dirlo, sono sotto i nostri occhi (*l. d. f.*).

I film

Short Cut to Hell
(Scorciatoia per l'inferno)

REGIA: James Cagney.

SOGGETTO: dal romanzo di Graham Greene. SCENEGGIATURA: Ted Berkman, Raphael Blau, W. R. Burnett. FOTOGRAFIA (Vistavision): Haskell Boggs. MUSICA: Irvin Colbert. SCENOGRAFIA: Hal Pereira, Roland Anderson. MONTAGGIO: Ken McAdo.

INTERPRETI: Robert Ivers (*Kyle*), Georgann Johnson (*Glory*), William Bishop (*Stan*), Jacques Aubuchon (*Bahrwell*), Peter Baldwin (*Adams*), Yvette Vickers (*Daisy*), Murvyn Vye (*Nichols*), Milton Frome (*capitano di polizia*), Richard Hale (« *A.T.* »), Jacqueline Beer, Gail Land, Dennis McMullen, William Newell, Sarah Selby, Mike Ross, Douglas Spencer, Danny Lewis, Douglas Evans, Hugh Lawrence, Joe Bassett, William Pullen, Russell Trent, Joe Forte, Roscoe Ates.

PRODUZIONE: A. C. Lyles per la Paramount. ORIGINE: U.S.A., 1957. DISTRIBUZIONE: Paramount.

Across the Bridge
(Al di là del ponte)

REGIA: Ken Annakin.

SOGGETTO: Graham Green. SCENEGGIATURA: Guy Elmes, Dennis Freeman. FOTOGRAFIA: Reginald Wyer. MUSICA: James Bernard. SCENOGRAFIA: Cedric Dawe. MONTAGGIO: Alfred Roome.

INTERPRETI: Rod Steiger (*Carl Schaffner*), David Knight (*Johnny*), Marla Landi (*Mary*), Noel Willman (*capo della polizia*), Bernard Lee (*ispettore-capo Hadden*), Bill Nagy (*Paul Scarff*), Eric Pohlmann (*sergente di polizia*), Alan Gifford (*Cooper*), Ingeborg Wells (*signora Scarff*), Faith Brook (*Kay*), Stanley Maxted (*Milton*), Marianne Deeming (*Anna*), Mark Baker (*facchino*), Jack Lester (*Sam*), Jon Farrell (*capostazione*), Betty Cooper (*miss Hilton*), Noel Drayton, John Haywood, Ryck Rydon, Murray Kash, Michael Bell, Don Gilliland (*giornalisti*), John Gale (*Clifford*), Stratford Johns (*detective*), Richard Dunn, Philip Rose, Dan Jackson, Lionel Ngakane.

PRODUZIONE: John Stafford per la Rank Film Productions. ORIGINE: Gran Bretagna, 1957. DISTRIBUZIONE: Rank.

Three Men in Boat
(Tre uomini in barca)

REGIA: Ken Annakin.

SOGGETTO: dal romanzo di Jerome K. Jerome. SCENEGGIATURA: Hubert Gregg, Vernon Harris. FOTOGRAFIA (Eastman Colour, Cinemascope): Eric Cross. MUSICA: John Addison. SCENOGRAFIA: John Howell. MONTAGGIO: Ralph Kemplen.

INTERPRETI: Laurence Harvey (*George*), Jimmy Edwards (*Harris*), David Tomlinson (*J.*), Shirley Eaton (*Sophie*), Jill Ireland (*Bluebell*), Lisa Gastoni (*Primrose*), Martita Hunt (*signora Willis*), Campbell Cotts (*sig. Porterhouse*), Joan Haythorne (*signora Porterthouse*), Adrienne Corri (*Clara*), Noelle Middleton, Robertson Hare.

PRODUZIONE: Romulus-Remus Production. ORIGINE: Gran Bretagna, 1956. DISTRIBUZIONE: Dear.

James Cagney, il bravissimo attore di *Man or Thousand Faces* (L'uomo dai mille volti, 1957), esordisce come regista in *Short Cut to Hell* (Scorciatoia per l'inferno, 1958). Dopo trent'anni di una delle più coscienziose carriere di Hollywood, è un debutto che esige qualche interesse. Molti altri attori americani, giunti ai capelli grigi, si sono cimentati nello stesso passo. Non occorre farne qui ancora una volta l'elenco. Tuttavia non può sfuggire il fatto che gran parte di questi attempati neoregisti abbia scelto per i primi esperimenti il genere poliziesco « thriller »: così uno dopo l'altro Robert Montgomery, Dick Powell, Ray Milland, Mark Stevens, Edmund O'Brien, e addirittura l'attrice Ida Lupino. Per alcuni di costoro era

un modo sicuro di restare in carreggiata; per altri, un ritorno agli inizi del lavoro d'attore.

James Cagney non vi arrivava sprovveduto. Recava con sè l'esperienza indiretta dei massimi registi del « gangster-film » con i quali aveva lavorato negli anni del filone d'oro, Hawks e Wellman, Le Roy e Keighley e Curtiz. Come attore Cagney non è mai stato un raffinato, e non si proponeva di diventarlo come regista. Tutti i suoi film ce lo dipingono rozzo e riottoso, un mirabile sergentaccio del cinema appartenente alla leva più gagliarda di Hollywdood, quella sul '30, capace di tre giovinezze. Nelle sue interpretazioni recenti, è proprio lo zelo scattante a renderlo, di tanto in tanto, antiquato. Ma questo personaggio classico cela nell'interno, come forza determinante, una lunga disciplina e la coscienza del proprio limite. L'attore Cagney ha trasformato una volta per tutte la passione per il mestiere in uno stato di tensione perenne, e dove manca l'illuminazione tragica supplisce questa vigorosa presa di corrente che lampeggia e rintrona nel fracasso delle pistole.

Non diverso è il contegno del Cagney regista, che ha sentito *Short Cut to Hell* epidermicamente, ma senza forzare mai le sue capacità effettive. Il terreno, del resto, era collaudato. Lo stesso soggetto era stato sfruttato dalla Paramount nel 1942; s'intitolava allora *This Gun for Hire* (Il fuorilegge) ed era servito a lanciare abbastanza clamorosamente Alan Ladd. Prima e seconda versione si giovano entrambe della riduzione di W. R. Burnet e discendono da un intreccio di Graham Greene, scrittore problemista cattolico uso ad adombrare sotto le forme del racconto d'avventure questioni e assilli della coscienza contemporanea. Un'apertura del genere esisteva originariamente anche in *This Gun for Hire,* dove il protagonista, la « pistola in vendita », al soldo di potenti bande organizzate, si riscattava alla fine sacrificandosi quando apprendeva che i suoi padroni erano a loro volta vassalli della quinta colonna nazista. Nel nuovo film di Cagney il tempo trascorso ha reso indispensabile qualche revisione in merito e le resipiscenze del sicario Kyle sono vagamente motivate con l'insorgere di un sentimento amoroso e con il crescente disprezzo per i mandanti dei crimini. I fatti, naturalmente, prevalgono sul conflitto psicologico e richiedono gran parte dello spettacolo: comunque la stanchezza di essere solo, un desiderio mai confessato di riconoscenza, la smania di poter definire di persona il bene e il male e non più a seconda del prezzo del miglior offerente, tutti i sentimenti confusi che spingono Kyle a volgere le armi verso i suoi capi, sono narrati con onesto linguaggio cinematografico.

Chi rimane praticamente assente e ignorato è lo scrittore Graham Greene. In una relazione quasi esclusivamente dinamica di delitti a bruciapelo, i principi fondamentali della sua opera non potevano farsi luce. Greene è uno strano scrittore, un Simenon metafisico, che ama, come dicevamo, portare il suo messaggio attraverso gli spiragli del romanzo poliziesco o del racconto esotico. Qualche volta il proposito si realizza con trapezistica abilità. Anche a Greene, come a Simenon, interessa spogliare l'esotismo fino allo squallore assoluto e il personaggio fino alla disperata sconfessione di se stesso; ma mentre nello scrittore francese questo avviene nelle maglie della fatalità, in Greene il pensiero del misfatto come peccato e del castigo come salvazione rappre-

sentano il tema dominante. Il rapporto uomo-Divinità è affrontato di solito freddamente, come un'equazione narrativa, e spesso si spinge addirittura fino ad una polemica sottile e poco ortodossa. Una delle sue costanti è questa: la ricerca della perfezione può spalancare repentinamente vie sbagliate; un'altra afferma: la fuga è una delle forme di avvicinarsi al bene, anche quando è motivata dalla vergogna, dallo scandalo, dal delitto; e ancora: l'uomo che ha « peccato fortemente » è sempre vicino alla salvezza, giacchè il peccato è conoscenza e saturazione. Questi concetti, svolti ostinatamente da romanzo a romanzo, risentono dei principi dell'esistenzialismo cattolico e non solo cattolico (« l'inferno sono gli altri » è un'affermazione di Sartre), e ci piacerebbe esaminarli particolareggiatamente: ma quel che interessa ora è la misura in cui Graham Greene è stato rispettato e compreso sullo schermo. Si sa che moltissimi suoi libri hanno fornito argomento per film. Generalmente, com'è accaduto in *Short Cut to Hell,* si è soppresso con determinazione tutto ciò che non era essenziale ai fini del racconto d'avventure. Altre volte come in *The Fugitive* (La croce di fuoco, 1947) di John Ford, il complesso studio di un uomo torturato dalle misteriose capacità di redenzione che scopre al fondo della sua vita fallita, è trasformato in edificante agiografia. Molto recentemente, *The Quiet American* (Un americano tranquillo, 1958) di Mankievicz ha identificato il discorso di Greene con i due poli dell'attuale politica mondiale, senza salvarsi da teorizzazioni da caffè letterario. E' probabile che il succo aspro ed enigmatico dei romanzi si sia serbato meglio nelle riduzioni cinematografiche inglesi: *The Heart of the Matter* (L'incubo dei Mau Mau, 1953), malgrado le circonlocuzioni e i compromessi, ci era sembrato vicino allo spirito genuino di Greene: un mondo di mezze anime, in cui l'Africa è sentita come un peso carnale, un avviso di dannazione, e i personaggi, tutti presi dai loro traffici miserevoli, avvertono come una voce della giungla i richiami dello spirito (la redenzione da incontrare sotto le spoglie del terrore e dell'abiezione è tipico tratto di Greene). Su questa traccia si muoverebbe anche *Across the Bridge* (Al di là del ponte, 1957) del regista britannico Ken Annakin; ma la semplificazione è nuovamente cercata e il *suspense* assume quasi una funzione minimizzante. *Across the Bridge* d'altronde non è fra i testi migliori di Greene: gioca soprattutto sul simbolo della frontiera da varcare e da rivarcare, con le incognite che ciascuna delle due terre al di qua e al di là del ponte rappresenta. La Frontiera e la caccia all'uomo; nella speciale geografia di Greene i confini labili e disputati, le metropoli minacciate (il Kenia in rivolta di *The Heart of the Matter,* l'Indocina di *The Quiet American,* la Vienna dopoguerra di *The Third Man* — Il terzo uomo, 1949, Londra sotto le V.1 di *The End of the Affair* — La fine dell'avventura, 1955) assumono ogni volta significati sovrannaturali, dove la fuga non è più l'ultimo atto di una colpa, ma il principio di una speranza. *Across the Bridge* coltiva l'argomento ma non lo sviluppa; preferisce chiudere con un finale dolciastro, sebbene pessimistico, e rendere omaggio al vecchio comandamento del cinema poliziesco, « il delitto non rende »: che non è originale, ma facile da illustrare. Rod Steiger non scansa qualche rischio di gigionismo alla Welles. Il regista Annakin trova il tono giusto

là dove l'avventura si fa più nervosa e beffarda.

Le rimanenze di stagione hanno portato sugli schermi anche un altro film dello stesso Annakin, molto differente quanto a provenienza e impostazione: *Three Men in Boat* (Tre uomini in barca, 1957). Non occorre dire che si tratta del più letto fra i romanzi « a divagazione » di Jerome K. Jerome: le vacanze sul Tamigi di tre classici travetti della City. Epoca, principio di secolo. L'abbondanza di episodi comici, la rispettabilità inalterabile dei tre protagonisti, la loro mentalità così straordinariamente anglosassone, l'agevole esposizione di « gags » che precorrevano, molte volte, la tecnica macksennettiana, avevano fatto del romanzo un « best-seller » dell'umorismo. E non mancavano, a contrasto, elementi più gravi sfiorati da Jerome con affabile comprensione: per esempio, un gentile rimpianto per la perduta facoltà di un riposo nella natura campestre in seguito all'assalto di una generazione sportiva e di un arido turismo borghese; la contaminazione dei severi panorami gotici; e, nei personaggi principali, la compassata pedanteria, un'incompletezza umana che tende a fare persino d'una barca un « club » e che trasforma il cameratismo in inconfessata misoginia. Una materia difficilmente partecipabile in forma cinematografica, anche perchè frazionata senza posa in osservazioni indirette o fatterelli minuti, mancando del tutto un intreccio centrale. Il film di Annakin ha inteso quindi restare sempre ad un livello di comicità elementare e conciliante, portando gli episodi sorridenti un po' sopra le linee, fino alla risata: e per fare questo non ha esitato a togliere da un lato e ad aggiungere dall'altro. Ogni considerazione men che burlesca è scomparsa, e soprattutto è scomparsa quell'aria tipica di « racconto da scapoli » che era una delle peculiarità del romanzo.

TINO RANIERI

The Bolshoi Ballet
(Bolshoi Ballet)

REGIA: Paul Czinner.

FOTOGRAFIA (Eastman Colour): S. D. Onions. MONTAGGIO: Philip Hudsmith. PRODUZIONE: Paul Czinner e I. R. Maxwell per la Harmony Films. ORIGINE: Gran Bretagna, 1957. DISTRIBUZIONE: Rank.

DANCE OF THE TARTARS - MUSICA: B. Asafiev. COREOGRAFIE: R. Zakharov. BALLERINI: M. Borisov, A. Kramarevsky, S. Yagudin e il corpo di ballo.

SPANISH DANCE - MUSICA: P. Tchaikowsky. COREOGRAFIE: A. Gorsky. BALLERINI: S. Zvyagina, A. Nersesova, Y. Sekh, G. Sitnikov.

SPRING WATER - MUSICA: Serghej Rachmaninov. COREOGRAFIE: Asaf Messerer. BALLERINI: L. Bogomolova, S. Vlasov.

POLONAISE ET CRACOVIENNE - MUSICA: Michael Glinka. COREOGRAFIE: Rostislav Zacharov. BALLERINI: Y. Sangovich, S. Zvyagina, M. Kolpakchi, V. Petrova, A. Radunsky, V. Levashev, K. Rikhter e il corpo di ballo.

WALPURGISNACHT - MUSICA: Gounod. COREOGRAFIE: Leonid Lavrovsky. BALLERINI: R. Struchkowa, A. Lapauri, G. Farmanyants, A. Trushkin, T. Vetrova, M. Gotlieb, Z. Korotaeva e il corpo di ballo.

THE DYING SWAN - MUSICA: Saint-Saëns. BALLERINA: Galina Ulanova.

GISELLE - MUSICA: A. Adam. COREOGRAFIE: G. Corrali, G. Perrot, M. Petipa, con la supervisione di L. Lavrovsky. SCENOGRAFIE: B. Volkov. BALLERINI: Galina Ulanova (*Giselle*), Nikolai Fadeyechev (*Albrecht*), Taisia Monakhova (*Berthe*), Alexandr Radunsky (*duca*), Irina Makedonskaya (*Bathilde*), Erik Volodin, Vladimir Levashev, Rimma Karelskaya, L. Bogomolova, G. Yevdokimov, V. Mitryaeva, Z. Korotaeva, N. Taborko, M. Smirnova, L. Ivanova, L. Litavkina, e il corpo di ballo.

I rapporti tra il cinema e la danza meriterebbero di essere esaminati e approfonditi assai più di quanto si è fatto finora con tanta e dilettantesca improntitudine, almeno tra noi in

Italia. Il problema è invece oggetto da tempo di molta attenzione negli Stati Uniti, dove, per non parlare d'altri, George Balanchine, il più originale coreografo contemporaneo, il quale molto ha lavorato e lavora ad Hollywood ed ha perfino trattato teoricamente la complessa materia (in. Chujoy: The Dance Encyclopedia) e Leonide Massine, che a differenza dei suoi colleghi in coreografia, s'avvale del film per la conservazione dei suoi balletti, si sono rivolti al cinema con fiducia e comprensione, con notevolissimi risultati. Naturalmente, trattandosi nella massima parte di cortometraggi che finiscono in genere sugli schermi televisivi, poco o nulla è giunto di essi al gran pubblico.

Scarpette rosse è rimasto pertanto una felice eccezione come quello che ha saputo legare naturalmente ed efficacemente l'atto danzato al fatto drammatico accrescendo non soltanto l'interesse dell'intreccio ma quello stesso artistico e spettacolare della pellicola, ciò che non può dirsi di altri film (cito a caso *I racconti di Hoffmann* e *Carosello napoletano*) in cui l'azione si è venuta spezzettando attraverso l'uno o l'altro dei singoli episodi coreografici dando luogo ad un frammentismo ibrido e inconcludente in cui il connubio tra cinema e danza è puramente esteriore, quando non resta banalmente allo stadio del puro e semplice documentario.

Tutto ciò può essere detto e ripetuto anche e sopratutto per il recente e lodatissimo film di Czinner, *Bolshoi Ballet* in cui manca, per di più, il minimo pretesto, unitario e drammatico, di affabulazione. Le due parti, infatti, presentano nella prima sei « divertissements » tratti dai più noti balletti sovietici degli ultimi tempi, e nella seconda, con qualche taglio, un classico della letteratura ballettistica, « Giselle » di Adam-Corrali-Perrot, riveduto e, talora, scorretto nella sua tradizionale impostazione coreografica ed espressiva. Ne consegue un successo che, se è, e resta, vivissimo per i cultori della danza ai quali è dato finalmente di vedere all'opera la celebratissima compagnia del Bolshoi, appare limitatissimo e problematico per la massima parte del pubblico, al quale, dopo l'immancabile curiosità iniziale del film, viene a mancare ogni interesse che invano può sorgere, qua e là, dall'episodica sequenza dei « divertissements » e solo in parte o a stento viene a soccorrere infine con « Giselle ».

Vero è che tale, e non altro, era il film già nelle intenzioni del regista, il quale, da provvedutissimo evocatore di opere liriche ed espertissimo cultore della danza teatrale, ha inteso di ritrarre tal quale e, naturalmente, per i ballettofili di ogni paese, lo spettacolo che il Bolshoi di Mosca offrì al « Covent Garden » nell'autunno del 1956 alla presenza della Regina d'Inghilterra, con un successo strepitoso. Per meglio raggiungere il suo scopo, Paul Czinner applicò il suo sistema di ripresa, già felicemente sperimentato a Salisburgo, con un'ampiezza di mezzi senza precedenti: dispose, infatti, per l'occasione undici macchine da presa nei punti strategici del teatro, specie in alto e intorno alla scena, e diresse l'azione dei ventidue operatori telefonicamente, durante lo intero spettacolo, senza interruzione, attraverso una tecnica che si giova sopratutto di molti procedimenti comuni alla televisione. Ne è risultata un'opera che resterà senza dubbio memorabile se non nella storia del cinema, in quella della danza teatrale che, per la prima volta, ha dominato dal principio alla fine di un lungometraggio, di incalcolabile valore tecnico e

documentario. Il Bolshoi, infatti, non è solo una delle più perfette istituzioni coreografiche del mondo, ma divide oggi col Kongelige di Copenaghen la gloria di poter tramandare ai posteri un accademismo nella sua massima purezza stilistica. Le vicissitudini che questo ha attraversato in regime sovietico appaiono rivelatrici assai più che quelle incontrate dalle altre arti, della saldezza e della persistenza di quelle leggi che sono alla base di una grande e classica tradizione artistica.

Invero, come tutto dell'« ancièn regime », anche il balletto, riguardato come arte aulica per eccellenza (l'intero organismo coreografico dei teatri di Mosca e di Pietroburgo era direttamente gestito dalla Casa Imperiale) fu dopo la Rivoluzione d'Ottobre sottoposto alle più drastiche esperienze: per cinque anni, mentre le celebri scuole andavano in malora, gli ex-compagni di Fokin, capeggiati da Goleizovskji, infierirono contro il ballo accademico in nome delle più audaci ideologie artistiche o pseudoartistiche, naturalmente solo in funzione politica e sociale. L'eversione mirò anzitutto alla « inespressività » e « inattualità » dei soggetti, poi al decadentismo borghese o aristocratico imputato ai trionfanti Ballets Russes di Diaghilev, infine alla base tecnica, all'accademismo delle figurazioni, allà « illogicità » delle posizioni e dei movimenti. Così il balletto divenne il letto di Procuste della danza più realistica e avveniristica e delle più strambe contaminazioni della classica coreologia: acrobatismo, manierismo sportivo, meccanicismo, degenerazione del music-hall, e tutto e sempre in nome di un « costruttivismo » che spesso non andava oltre la facile demolizione. Verso la metà del secondo decennio però e fors'anche in armonia con la nuova politica sovietica, sorgono dal caos, accompagnati da una seria visione della danza, i primi segni di quella profonda involuzione che caratterizza, oggi, la coreologia bolscevica, specie in confronto a quella del mondo occidentale. E' anzitutto la scuola che rinasce, e sulle basi del più puro classicismo, intorno ad una grande maestra, Agrippina Vaganova, e ad un fulgido esempio della danza virile, Asaf Lesserer. Poi, mentre i vecchi coreografi tornano, convintissimi, al passato, ecco ingemmarsi il gran ceppo folclorico russo e rinascere il virtuosismo accademico attraverso magnifici elementi: Jordan, Dudinskaya, Balubina, Semoniova (1925); e, tre anni dopo, la purissima Galina Ulanova, tra Cabukiani ed Ermolajev.

Due memorabili avvenimenti, il Festival della danza popolare a Mosca, nel 1936, e quello del balletto nel 1940 a Kirov di Mosca, gettano infine le basi della coreografia sovietica che risulta da allora in poi costituita da una puntuale stilizzazione accademica della ricchissima danza folclorica russa il cui « Organum » di Stato, affidato alle sagaci cure di un insigne maestro coreografo, Igor Moisciev, ha compiuto davvero miracoli in materia. Naturalmente i punti deboli del balletto sovietico sono appunto quelli che rivelano, più o meno scoperta, la saldatura tra il vecchio e il nuovo, l'accademismo e il folclorismo, la nobilità degli antichi moduli aristocratici e la incontenibile irruenza delle freschissime linfe popolari. Infine, dentro e al di sopra di tutto, vige, onnipresente, l'ideologia bolscevica con i suoi motivi dominanti: l'attivismo, l'eroismo, l'esaltazione della potenza e della compagine sociale, marxista, leninista, il verbo insomma del messianismo e del reali-

smo sovietico, che, applicato alle pure forme accademiche e neo-classiche, non manca di produrre i più vivi contrasti. La compagnia del Bolshoi — ch'è la più grande e curata in Russia, con i suoi duecentocinquanta elementi — riassume e riesempla « in toto » questa complessa involuzione del genere, che, sia detto di passaggio, per uno strano caso non privo di significato, ha in tal campo giovato ben più della stessa rivoluzione.

Lo spettatore del film di Czinner, se non del tutto sprovveduto di cultura ballettistica, potrà riscontrare quanto s'è detto specie nei « divertissements » della prima parte: gli segnaliamo, ad esempio, l'acrobatico « manège » della coppia solista nella « Polacca e Cracovienne » di Glinka e i perigliosi virtuosismi singoli e collettivi della « Danza dei Tartari ». Sono due capolavori nel campo della danza di carattere, o folclorica, in cui i russi non hanno rivali (il « legato » ch'essi sfoggiano in questi difficilissimi « allegri » ha veramente del portentoso) e che strappano la più convinta ammirazione. Ma qui, se lo stesso spettatore avrà avuto la ventura di assistere al passaggio in Italia (Milano, Torino, Genova, Roma), del Balletto Caucasico, di pretta formazione folcloristica, avrà modo di constatare come e quanto l'arte di questo si converta in quella del Bolshoi e viceversa, mentre per ciò che riguarda il vero e proprio classicismo di « Giselle » dovrà fare le più ampie riserve, specie se egli avrà potuto ammirare questo capolavoro nella interpretazione delle grandi compagnie occidentali. Gli apparirà allora evidente che il Bolshoi, nella sua involuzione, è tornato, e vi è rimasto, alla coreografia di Petipa e del primissimo Fokin: gli è sfuggita, di proposito o per caso, la grande evoluzione coreografica dei Ballets Russes che da Fokin hanno portato a Nijinska, a Massin, a Lifar, a Balanchine, e ai loro derivati francesi e anglosassoni. Esso ignora pertanto le conquiste espressive del « dance-drama » americano e quelle, formalmente purissime e incomparabili, dell'astrattismo balanchiniano e, in genere, del balletto sinfonico, del concerto coreografico. A tanto è giunto l'isolazionismo artistico, al di là della cortina di ferro! Lo stesso può dirsi, naturalmente, degli interpreti del Bolshoi: l'ammirazione che possiamo e dobbiamo sentire per la Ulanova e, oggi, sopratutto per la scattante e saettante Raissa Struchkova, non ci fa dimenticare e, anzi, l'accentua, quella per una Markova (sublime « Giselle »!), una Fonteyn, una Kaye, un'Highotower, una Chauviré; mentre la stima che si deve a un artista come Lavrovsky non può farci passare in silenzio le manifeste insufficienze e inadeguatezze della sua coreografia rispetto a quella che è la poetica ballettistica del nostro tempo.

Resta, come s'è detto, l'indiscutibile importanza di questo film come documento di una scuola, di un'arte, di un popolo aperto come pochi alla vita della danza. Come tale il film, coi suoi colori naturalissimi, i magnifici costumi, la sua musica ottimamente eseguita dall'orchestra del « Covent Garden », riesce un'antologia davvero preziosa della grande danza accademica « fin de siècle »: una festa d'arte per gli amatori di Tersicore e uno spettacolo tra i più vistosi che mai abbia inquadrato l'obbiettivo cinematografico.

GINO TANI

Film usciti a Roma dal 1.-IV al 31-V-1958

a cura di ROBERTO CHITI e ALBERTO CALDANA

Acque profonde - v. *Deep Six.*
Alla larga dal mare - v. *Don't Go Near the Water.*
Americano tranquillo, Un - v. *The Quiet American.*
Amore a prima vista.
Amore è una meravigliosa estasi, L' - v. *Zwischen Zeit und Ewigkeit.*
Arizona - v. *Arizona* (riedizione).
Bandito dell'Epiro, Il - v. *Action of the Tiger.*
Calda notte d'estate, Una - v. *Hot Summer Night.*
Camping.
Cielo brucia, Il.
Come uccidere uno zio ricco? - v. *How to Murder a Rich Uncle?*
Contrabbandiere, Il - v. *Thunder Road.*
Corsaro della mezzaluna, Il.
Crimen - I bassifondi di San Francisco - v. *Knock on Any Door* (riedizione).
Curva del diavolo, La - v. *Devil's Hairpin.*
Dannati di Varsavia, I - v. *Kanal.*
Delitto blu - v. *Escapade.*
Delitto nella strada - v. *Crime in the Streets.*
Domenica è sempre domenica.
Dono d'amore - v. *Gift of Love.*
El Alamein (Deserto di gloria).
Famiglia Trapp, La - v. *Die Trapp Familie.*
Fronte del silenzio, Il - v. *Time Limit.*
Furia selvaggia - v. *The Left Handed Gun.*
Giovani leoni, I - v. *The Young Lions.*
Girls, Les - v. *Les Girls.*
Grande porta grigia, La - v. *Time Lock.*
Impareggiabile Godfrey, L' - *My Man Godfrey.*
Inferno ci accusa, L' - v. *The Story of Mankind.*
Intermezzo - v. *A Love Story* o *Intermezzo* (riedizione).
Io, mammeta e tu.
Italiani sono matti, Gli.
Jolly è impazzito, Il - v. *The Joker Is Wild.*
Liana, la schiava bianca - v. *Liane, die Weisse Sklavin.*
Lunga estate calda, La - v. *The Long Hot Summer.*
Maestro, Il.
Missili umani - v. *High Flight.*
Mostro della California, Il - v. *The Werewolf.*
Nathalie - v. *Nathalie.*
Nel regno di Walt Disney.
Oceano ci chiama, L'.
Paris Holiday - v. *Paris Holiday.*
Pattuglia d'assalto - v. *Patrouille de choc.*
Pionieri del West, I - v. *The Tall Stranger.*
Pionieri del Wisconsin, I - v. *All Mine to Give.*
Pistole puntate - v. *Belle Starr's Daughter.*
Plotone d'esecuzione - v. *Celui qui mourra demain.*
Primo applauso.
Quando la bestia urla - v. *Monkey on My Back.*
Quarantunesimo, Il - v. *Sorokpervij.*
Quattro donne aspettano - v. *Until They Sail.*
Raffiche sulla città - v. *Rafles sur la ville.*
Robot e lo sputnick, Il - v. *The Invisible Boy.*
Romanzo di un giovane povero, Il.
Sangue blu - *Kind Hearts and Coronets* (riedizione).
Scassinatore, Lo - v. *The Burglar.*
Sceriffo federale, Lo - v. *Badge of Marshal Brennan.*
Senza respiro - v. *Soho Incident.*
Serenatella sciué sciué.
Sierra - v. *Sierra.*
Signora prende il volo, La - v. *The Lady Takes a Flyer.*
Slim Callaghan... il duro - v. *Et par ici la sortie.*
Sole nel cuore, Il - v. *April Love.*
Squadriglia Lafayette, La - v. *Lafayette Escadrille.*
Storia di Esther Costello, La - v. *The Story of Esther Costello.*
Tom e Jerry nella seconda fantasia.
Totò e Marcellino.
U-Boat 55, il corsaro degli abissi - v. *Haie und kleine Fische.*
Uomini catapulta - v. *Bailout at 43,000.*
Uomo che non voleva uccidere, L' - v. *Hell from Texas.*
Vedova elettrica, La - v. *Le septième ciel.*
Vergini di Salem, Le - v. *Les sorcières de Salem.*
0/1327 Dipartimento criminale - v. *Chantage.*

ACTION OF THE TIGER (Il bandito dell'Epiro) — **r.**: Terence Young - **s.**: dal romanzo di James Wellard - **sc.**: Robert Carson - **f.**: (Technicolor, Cinemascope): Desmond Dickinson - **m.**: Humphrey Searle - **scg.**: Scott McGregor - **mo.**: Frank Clarke - **int.**: Van Johnson (Carson), Martine Carol (Tracy), Herbert Lom (Trifon), Gustavo Rocco (Henri), Tony Dawson (Security Officer), Anna Gerber (Mara), Yvonne Warren (Katina), Helen Haye (The Countess), Sean Connery (Mike) - **p.**: Kenneth Harper per la Claridge - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Metro Goldwyn Mayer.

ALL MINE TO GIVE (I pionieri del Wisconsin) — **r.**: Allen Reisner - **s.**: Dale Eunson - **sc.**: Dale e Katherine Eunson - **f.** (Technicolor): William Skall - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Albert S. D'Agostino, Frank T. Smith - **mo.**: Alan Crosland jr. - **int.**: Glynis Johns (Mamie), Cameron Mitchell (Robert), Rex Thompson (Robbie), Patty McCormack (Annabella), Ernest Truex (Dott. Delbert), Hope Emerson (mrs. Pugmeister), Alan Hale jr. (Tom Collin), Sylvia Field (Lela Delert), Royal Dano (Howard Tyler), Reta Shaw (mrs. Runyon), Stephen Wootton (Jimmie), Butch Bernard (Kirk), Yolanda White (Lisa), Rita Johnson (Katie Tyler), Ellen Corby (mrs. Raiden), Rosalyn Boulter (mrs. Stephens), Francis De Sales (mr. Stephens), John Provost (Robbie a sei anni) - **p.**: Sam Wiesenthal per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: R.K.O.

AMORE A PRIMA VISTA — Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel n. VII, 52.

APRIL LOVE (Il sole nel cuore) — **r.**: Henry Levin - **s.**: da un romanzo di George Agnew Chamberlain - **sc.**: Winston Miller - **f.** (De Luxe Color, Cinemascope): Wilfrid Cline - **m.**: Alfred Newman, Cyril J. Mockridge; canzoni di Paul Francis Webster e Sammy Fain - **scg.**: Lyle Wheeler, Herman A. Blumenthal - **mo.**: William B. Murphy - **int.**: Pat Boone (Nick Conover), Shirley Jones (Liz Templeton), Dolores Michaels (Fran), Arthur O'Connell (Jed), Matt Crowley (Dan Templeton), Jeanette Nolan (Henrietta), Brad Jackson (Al Turner) - **p.**: David Weisbart per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Fox.

BADGE OF MARSHAL BRENNAN, The (Lo sceriffo federale) — **r.**: Albert C. Gannoway - **s. e sc.**: Thomas G. Hubbard - **f.**: Charles Straumer - **m.**: Ramirez Idriss - **mo.**: Asa Clark - **int.**: Jim Davis (lo straniero), Arleen Whelan (Murdock), Carl Smith (lo sceriffo), Louis Jean Heydt (colonnello Donaphin), Lee Van Cleef (Shad Donaphin) - **p.**: Albert C. Gannoway per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Lux.

BAILOUT AT 43,000 (Uomini catapulta) — **r.**: Francis D. Lyon - **s. e sc.**: Paul Manash - **f.**: Lionel Lindon - **m.**: Albert Glasser - **scg.**: Frank Sylos - **mo.**: George A. Gittens - **Int.**: John Payne (maggiore Paul Peterson), Paul Kelly (Colonnello Hughes), Gregory Gay (Rainach), Karen Steele (Carol), Eddie Firestone (capitano Cavallero), Adam Kennedy (Simmons), Constance Ford (Frances Nolan), Richard Crane (Nolan), Richard Eyer (Kit Peterson), Steven Ritch - **p.**: William C. Thomas e Howard Pine per la Pine-Thomas-Shane Production, realizzata per la United Artists - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Dear Film.

BELLE STARR'S DAUGHTER (Pistole puntate) — **r.**: Lesley Selander - **s. e sc.**: W. R. Burnett - **f.**: William A. Sickner - **m.**: Edward Kilenyi - **scg.**: Lucius Croxton - **mo.**: Jason Bernie - **int.**: George Montgomery, Rod Cameron, Ruth Roman, Wallace Ford, Charles Kemper, William Phipps, Edith King, Jack Lambert, Fred Libby, Isabel Jewell, Larry Johns, Kenneth MacDonald, J. Farrell McDonald, Christine Larsen, William Perrott, Frank Darien, Alvin Hammer, Chris-Pin Martin, Charles Stevens, Mary Foran, Paul E. Burns, Lane Chandler - **p.**: Edward L. Alperson per la Alson-20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1948 - **d.**: regionale.

BURGLAR, The (Lo scassinatore) — **r.**: Paul Wendkos - **s.**: dal racconto omonimo di David Goodis - **sc.**: David Goodis - **f.**: Don Malkames - **m.**: Sol Kaplan; canzone « You are Mine » di Vince Carson, Bob Marcacchi e Pete de Angelo - **scg.**: Jim Leonard - **mo.**: Paul Wendkos - **int.**: Dan Duryea (Nat Harbin), Jayne Mansfield (Gladden), Martha Vickers (Della), Peter Capell (Baylock),

Mickey Shaughnessy (Dohmer), Wendell Phillips (capitano di polizia), Phoebe Mackay (sister Sara), Stewart Bradley (Charlie), Richard Emery (Harbin bambino), Frank Orrison, Sam Elber, Ned Carey, John Boyd, Michael Kane, George Kane, Sam Cresson, Ruth Burnat - **p.**: Columbia - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Columbia-Ceiad.

CAMPING — Vedere recensione di G. C. Castello e dati nel n. V, 66.

CELUI QUI MOURRA DEMAIN (Plotone di esecuzione) — **r.**: Edmond T. Gréville - **s.**: dal romanzo « L'uomo che morirà domani » di Henry Champly - **sc.**: Pierre Gaspard-Huit - **f.**: Léon H. Burel - **m.**: Daniel White - **scg.**: Jean Douarinou - **mo.**: Jean Ravel - **int.**: Dany Robin (Cristina), Georges Marchal (Michele), José Lewgoy (Salvador), Pascale Roberts (La Morenita), Marcel Lupovici (Don Ramon), Pierre Dudan (Luisito), Roland Bailly (Cecibon) - **p.**: Sigma (Parigi) - Italia Produzione Film (Roma) - **o.**: Francia-Italia, 1957 - **d.**: Euro International Films.

CHANTAGE (0/1327 Dipartimento Criminale) — **r.**: Guy Lefranc - **s. e sc.**: Jacques Companeez da un'idea di Jacques Marcerou - **d.**: Paul Andreota - **f.**: Marcel Grignon - **m.**: Norbert Glanzberg - **scg.**: Lucien Aguettand - **mo.**: Monique Kirsanoff - **Int.**: Raymond Pellegrin, Magali Noël, Leo Genn, Georges Chamarat, Michel Etcheverry, Jean Degrave, Michelle Lahaye, Madeleine Barbulée, Huguette Montréal, Nadine Tallier, Geymond Vital, Henri Nassiet, Jacques Bernard, Olivier Darrieux, Jacques Dhéry, Florence Blot, Gargoet, Lucien Guervil, Jean Hebey, René Lefèvre-Bel, Michel Nastorg, Pierre Duncan - **p.**: Metzer et Woog-Simoja - **o.**: Francia, 1955 - **d.**: Film Selezione.

CIELO BRUCIA, Il — **r.**: Giuseppe Masini - **s.**: Ugo e Mario Guerra, Siro Angeli, Giuseppe Masini - **sc.**: Siro Angeli, Mario e Ugo Guerra, Giorgio Prosperi, Giuseppe Masini - **f.** (Supervision): Anchise Brizzi, Riccardo Pallottini - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Franco Lolli, Lamberto Giovagnoli - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Amedeo Nazzari (Carlo Casati), Folco Lulli (Tazzoli), Antonella Lualdi (Laura Sandri), Fausto Tozzi (Marchi), Franco Interlenghi (Ferri), Luigi Tosi (Maselli), Walter Santesso (Damonte), Santiago Rivero (il medico), Faith Domergue (Anna), Lida Baarova (madre della bambina), Harald Maresch (Spano) - **p.**: C.T.C. (Roma) - Planeta Film (Madrid) - **o.**: Italia-Spagna, 1957 - **d.**: Filmar.

CORSARO DELLA MEZZA LUNA, Il — **r.**: G. M. Scotese - **s. e sc.**: Alma Neille, Kay Ouseley, Riccardo Pazzaglia, G. M. Scotese - **f.** (Ferraniacolor, Ultrascope): Adalberto Albertini - **int.**: John Derek (Paolo di Vallenera), Inge Schoener (Angela), Gianna Maria Canale (l'Infanta Caterina), Alberto Farnese (il capitano De Carmona), Raf Mattioli (Vasco), Camillo Pilotto, Gianni Rizzo, Yvette Masson, Fanny Landini, Piero Giagnoni - **p.**: Glomer Film - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: regionale.

CRIME IN THE STREETS (Delitto nella strada) — **r.**: Donald Siegel - **s. e sc.**: Reginald Rose - **f.**: Sam Leavitt - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Serge Krizman - **mo.**: Richard C. Meyer - **int.**: James Whitmore (Ben Wagner), John Cassavetes (Frankie Dane), Sal Mineo (Baby Gioia), Mark Rydell (Lou Macklin), Virginia Gregg (mrs. Dane), Peter Votrian (Richie Dane), Will Kuluva (mr. Gioia), Malcolm Atterbury (mr. McAllister), Denise Alexander (Maria Gioia), Dan Terranova (Blockbuster) - **p.**: Vincent M. Fennelly per la Lindbrook Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Euro Film.

DEEP SIX (Acque profonde) — **r.**: Rudolph Maté - **s.**: da un romanzo di Martin Dibner - **sc.**: John Twist, Martin Rackin, Harry Brown - **f.** (Warnercolor): John Seitz - **m.**: David Buttolph - **scg.**: Leo K. Kuter - **mo.**: Roland Gross - **int.**: Alan Ladd (Alec Austen), Dianne Foster (Susan Cahill), William Bendix (Frenchy Shapiro), Keenan Wynn (Comandante in seconda Edge), James Whitmore (Capitano Meredith), Efrem Zimbalist, jr. (Ten. medico Blanchard), Ross Bagdasarian (Slobodjian), Joey Bishop (Ski Krakowski), Barbara Eiler (Claire Innes), Jeanette Nolan (signora Austen), Walter Reed (Paul Clemson), Peter Hansen (Ten. Dooley), Richard Crane (Ten. Swanson), Perry Lopez (Al Men-

doza), Morris Miller (Collins), Warren Douglas (Pilota), Nestor Paiva (Pappa Tatos), ufficiali ed equipaggio della nave americana «Stephen Potter» - **p.**: Martin Rackin per la Jaguar - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Warner Bros.

DEVIL'S HAIRPIN (La curva del diavolo) — r.: Cornel Wilde - **s. e sc.**: James Edmiston, Cornel Wilde - **f.** (Technicolor, Vistavision): Daniel L. Fapp - **m.**: Van Cleave, Ross Bagdasarian, Cornel Wilde - **scg.**: Hal Pereira, Hilyard Brown - **mo.**: Floyd Knudtson - **int.**: Cornel Wilde (Nick Jargin), Jean Wallace (Kelly), Arthur Franz (Rhinegold), Mary Astor (signora Jargin), Paul Fix («Doc»), Larry Pennell (Johnny), Gerald Milton (Houston), Ross Bagdasarian (Tani), Morgan Jones, Jack Rosslyn, Jack Latham, Gil Stuart, George Gilbreth, Mabel Lilian Rea, Gordon Mills, Sue England, Dorene Porter, John Benson - **p.**: Cornel Wilde per la Theodora - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Paramount.

DOMENICA E' SEMPRE DOMENICA — r.: Camillo Mastrocinque - **s.**: Biancoli, Metz, Gianviti, liberamente ispirato alla rubrica televisiva «Il musichiere» di Garinei e Giovannini - **sc.**: Oreste Biancoli, Rodolfo Sonego, Dino Verde, Alberto Sordi, Vittorio Metz, Roberto Gianviti - **f.**: Alvaro Mancori - **m.**: Gorni Kramer - **scg.**: Beni Montresor - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Mario Riva (Mario Riva), Lorella De Luca (Maria Luisa Guastaldi), Alberto Sordi (Alberto Carboni), Vittorio De Sica (sig. Gastaldi), Andreina Pagnani (signora Gastaldi), Vira Silenti (Vera), Ugo Tognazzi (Ugo), Yvette Masson (Lisa), Dorian Gray (Luciana), Achille Togliani (Achille Togliani), Virgilio Riento (usciere), Dolorès Palumbo (portinaia), Gabriele Antonini, Giampiero Littera, Gorni Kramer e la sua orchestra - **p.**: Ermanno Donati, Luigi Carpentieri - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Cineriz.

DON'T GO NEAR THE WATER (Alla larga dal mare) — r.: Charles Walters - **s.**: da un romanzo di William Brinkley - **sc.**: Dorothy Kingsley, George Wells - **f.** (Metrocolor, Cinemascope): Robert Bronner - **m.**: Bronislau Kaper - **scg.**: William A. Horning e Yurie McCleary - **mo.**: Adriènne Fazan - **int.**: Glenn Ford (ten. Max Siegel), Gia Scala (Malora), Earl Halliman (Adam Garrett), Anne Francis (ten. Alice Tomlen), Keenan Wynn (Gordon Ripwell), Eva Gabor (Deborah Aldrich), Fred Clark (Comand. Clinton T. Nash), Russ Tamblyn (Ensign Tyson), Jeff Richards (ten. Ross Pendleton), Mickey Shaughnessy (Farragut), Romney Brent (signor Alba) - **p.**: Lawrence Weingarten per la Avon Production - **o.**: U.S.A. 1957 - **d.**: Metro Goldwyn Mayer.

EL ALAMEIN (Deserto di gloria) — r.: Guido Malatesta - **s.**: Gabriele Silvestri - **sc.**: Angelo De' Giglio, Gabriele Silvestri, Guido Malatesta - **f.** (Totalscope): Luciano Trasatti - **m.**: Roberto Nicolosi - **scg.**: Franco Lolli - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Gabriele Tinti (Sergio Marchi), Rossana Rory (Nancy Carson), Fausto Tozzi (Valerio Bruschi), Pierre Cressoy (John Moore), Livio Lorenzon (Nardi), Matteo Spinola, Marco Guglielmi, Walter Santesso, Euro Teodori - **p.**: C.A.P.R.I. - **o.**: Italia, 1957 - **d.** Siden Film.

ESCAPADE (Delitto blu) — r.: Ralph Habib - **s.**: da un romanzo di William Irish - **sc.**: Marcel Achard - **adatt.**: Albert Valentin - **f.**: Pierre Petit - **m.**: Michel Emmer - **scg.**: Georges Wakhévitch - **mo.**: Raymond Lamy - **int.**: Dany Carrel (Agnès), Louis Jourdan (Raphaël), Roger Hanin, Lise Delamare, Jean-Loup Philippe, Margaret Rung, Claude Génia, Félix Marten, Albert Rémy, Arlette Merry, Marcel Bozzufi, Pierre Goutas, Léopoldo Frances, Jean Lec, Guy Tréjean, Jean Daurand, Jo Peignot, José Lewgoy - **p.**: Christine Gouze-Renal per la S. N. Pathé-Cinéma - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Globe.

ET PAR ICI LA SORTIE (Slim Callaghan... il duro) — r.: Willy Rozier - **s. e sc.**: Xavier Vállier - **f.**: Michel Rocca - **m.**: Georges Van Parys e Jean Yatove - **m.**: Madeleine Crétolle - **int.**: Tony Wright (Carlos e Slim), Dominique Wilms (Myrna), Marcel Charvey (Gaétan), Roger Saget (Alexandre), Pascale Roberts (Esmeralda), Dany Dauberson (Florina), Mario David (Picatellos), Bob Ingarao, Ryco Sarroga - **p.**: Sport Films - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Film Selezione.

GIFT OF LOVE (Dono d'amore) — r.: Jean Negulesco - **s.**: da un racconto di Nelia Gardner White - **sc.**: Luther Davis - **f.** (De Luxe Color, Cinemascope):

Milton Krasner - **m.**: Cyril J. Mockridge - **scg.**: Lyle Wheeler e Mark Lee Kirk - **mo.**: Hugh S. Fowler - **int.**: Lauren Bacall (Julie Beck), Robert Stack (Bill Beck), Evelyn Rudie (Hitty), Lorne Greene (Grant Allan), Anne Seymour (McMasters), Edward Platt (Dr. Miller), Joseph Kearns (mr. Rynicker) - **p.**: Charles Brackett per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

GIRLS, Les (Les Girls) — Vedere recensione di Tino Ranieri e dati nel n. VI, 56.

HAIE UND KLEINE FISCHE (U-Boat 55, il corsaro degli abissi) — r.: Frank Wisbar - **s.**: dal romanzo « Squali e pesciolini » di Wolfgang Ott - **sc.**: Wolfgang Ott - **f.**: Günther Haase - **m.**: Hans-Martin Majewski - **scg.**: Erich Kettelhut e Johannes Ott - **mo.**: Carl Otto Bartning - **int.**: Hans-Jörg Felmy (Teichmann), Sabine Bethmann, Wolfgang Preiss, Mady Rahl, Heinz Engelmann, Horst Fassell, Sascha Keith, Ernst Reinhold, Reinhold Brandes, Stefan Wigger, Dirk Dantzenberg, Peter Frank, Walter Laugwitz, Horst Frank, Siegfried Lowitz, Wolfgang Wahl, Thomas Brant - **p.**: Zeyn-Severin - **o.**: Germania Occidentale, 1957 - **d.**: Globe.

HELL FROM TEXAS (L'uomo che non voleva uccidere) — Vedere recensione di Tino Ranieri e dati nel prossimo numero.

HIGH FLIGHT (Missili umani) — r.: John Gilling - **s.**: Jack Davies - **sc.**: Joseph Landon, Kenneth Hughes - **f.** (Technicolor, Cinemascope): Ted Moore - **m.**: Kenneth V. Jones, Douglas Gamley, Eric Coates - **scg.**: John Box - **mo.**: Jack Slade - **int.**: Ray Milland (Rudge), Bernard Lee (Harris), Kenneth Haigh (Winchester), Anthony Newley (Endicott), Sean Kelly (Day), Kenneth Fortescue (Fletcher), Helen Cherry (Louise), John Le Mesurier (Il generale), Kynaston Reeves (Ministro dell'Aria), Leslie Philipps (Com. di squadrone Blake) - **p.**: Phil C. Samuel per la Warwick - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Columbia-Ceiad.

HOT SUMMER NIGHT (Una calda notte d'estate) — r.: David Friedkin - **s.**: Edwin P. Hicks - **sc.**: Morton Fine, David Friedkin - **f.** (Metroscope): Harold S. Marzorati - **m.**: Andre Previn - **scg.**: William A. Horning, Merril Pye - **mo.**: Ben Lewis - **int.**: Leslie Nielsen (William Joe Partain), Colleen Miller (Irene Partain), Edward Andrews (Lou Follett), Jay C. Flippen (Oren Kobble), James Best (Kermit), Paul Richards (Elly Horn), Robert Wilke (Tom Ellis), Claude Atkins (Truck Driver), Marianne Stewart (Ruth Childers) - **p.**: Morton S. Fine per la Metro Goldwyn Mayer - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Metro Goldwyn Mayer.

HOW TO MURDER A RICH UNCLE? (Come uccidere uno zio ricco?) - r.: Nigel Patrick - **s.**: dalla commedia « Il faut tuer Julie » di Dider Daix - **sc.**: John Paxton - **f.** (Cinemascope): Ted Moore - **scg.**: John Box e Syd Cain - **mo.**: Bert Rule - **int.**: Nigel Patrick (sir Henry), Charles Coburn (zio George), Wendy Hiller (Edith), Katie Johnson (zia Alice), Anthony Newley (Edward), Athene Seyler (Grannie), Noel Hood (zia Marjorie), Kenneth Fortescue (Albert), Patricia Webster (Constance), Michael Caine (Gilrony), Trevor Reid (ispettore Harris) - **p.**: Ronald Kinnoch per la Warwick - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: R.K.O.

INVISIBLE BOY, The (Il robot e lo sputnik) — r.: Herman Hoffman - **s.**: Edmund Cooper - **sc.**: Cyril Hume - **f.**: Jack Rabin, Irvin Block, Louis De Witt - **e. s.**: Harold Wellman - **m.**: Les Baxter - **scg.**: Merril Pye - **mo.**: John D. Faure - **int.**: Richard Eyer (Timmie Merrinoe), Philip Abbott (dott. Merrinoe), Diane Brewster (Mary Merrinoe), Harold J. Stone (gen. Swayne), Robert H. Harris (prof. Allerton), Dennis McCarthy (col. Macklin), Alexander Lockwood (Arthur Kelvaney), John O'Malley (dott. Baine) e Robbi il Robot - **p.**: Nicholas Nayfack per la Pan Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: M.G.M.

IO, MAMMETA E TU — r.: Carlo Ludovico Bragaglia - **s.**: Alessandro Continenza e Riccardo Pazzaglia da un'idea di Riccardo Pazzaglia - **sc.**: Alessandro Continenza, Ugo Guerra, Riccardo Pazzaglia, Carlo Ludovico Bragaglia - **f.**: Raffaele Masciocchi - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Marisa Merlini (donna Amalia), Renato Salvatori (Nicolino), Rossella Como (Carmelina), Domenico Modugno (Gaetano), Dolores Palumbo (Nunziatina), Memmo Carotenuto (marito della partoriente), Franca Gandolfi -

p.: Gilberto Carbone per la Titanus - o.: Italia, 1958 - d.: Titanus.

ITALIANI SONO MATTI, Gli — r.: Duilio Coletti, Luis Delgado - **s.:** Luciano Vincenzoni - **adatt.:** Edoardo Anton - **sc.:** Alessandro Continenza, Ennio De Concini, Giuseppe Scoponi, Paolo Tedeschi, Luciano Vincenzoni - **f.:** Gabor Pogany - **m.:** Nino Rota - **scg.:** Arrigo Equini - **mo.:** Mario Serandrei - **int.:** Victor McLaglen (serg. O'Riley), Folco Lulli (don Bernardo), Maurizio Arena (Benedetti), Gabriella Pallotta (Anna), Luigi Pavese (magg. Masi), Marianne Koch (Cristina), José Suarez (Pieroni), Wolfgang Preiss (Hans), Santiago Rivero (magg. O'Brian), Memmo Carotenuto, Mario Pisu - **p.:** Labor Films-Union Film - **o.:** Italia-Spagna, 1958 - **d.:** Unidis.

JOKER IS WILD, The (Il jolly è impazzito) — Vedere recensione di Morando Morandini e dati nel n. VII, 47.

KANAL (I dannati di Varsavia) — r.: Andrzej Vajda - **s. e sc.:** Jerzy Stefan Stavinski - **f.:** Jerzy Lipman - **m.:** Jan Krenz - **sc.:** Roman Mann - **int.:** Tadeusz Janczar, Teresa Jzewska, Teresa Berezowska, Emile Karewicz, Wiencsyslaw Glinski, Tadeusz Gwiazdowski, Stanislaw Mikulski, Wladislaw Sheybal - **p.:** T. Bierczynsky per la Film Polski - **o.:** Polonia, 1956 - **d.:** Cei-Incom. Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. VI, 41 (1957).

LADY TAKES A FLYER, The (La signora prende il volo) — r.: Jack Arnold - **s.:** da un racconto di Edmund H. North - **sc.:** Danny Arnold - **f.** (Eastmancolor, Cinemascope): Irving Glassberg - **m.:** Herman Stein - **scg.:** Alexander Golitzen, Richard H. Riedel - **mo.:** Sherman Todd - **int.:** Lana Turner (Mary Colby), Jeff Chandler (Mike Dandridge), Richard Denning (Al Reynolds), Andra Martin (Nikki Taylor), Chuck Connors (Phil Donahoe), Jerry Paris (Willie Ridgely), Dee J. Thompson (Collie Minor), Nestor Paiva (signor Childreth), James Doherty (ufficiale della torre), Alan Hale jr. (Frank Henshaw), Reta Shaw (Nurse Kennedy) - **p.:** Universal International - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** Universal.

LAFAYETTE ESCADRILLE (La squadriglia Lafayette) — Vedere recensione di Morando Morandini e dati nel n. VII, 48.

LEFT HANDED GUN, The (Furia selvaggia) — Vedere recensione di M. Morandini e dati nel prossimo numero.

LIANE, DIE WEISSE SKLAVIN (Liana, la schiava bianca) — r.: Hermann Leitner, Gino Talamo - **s. e sc.:** Ernst von Salomon sul personaggio creato da Anne Day-Helweg - **f.** (Eastmancolor): Kurt Gringoleit, Werner Crünbauer, Carlo Montuori - **m.:** Erwin Halletz - **scg.:** E. H. Albrecht - **mo.:** Walter von Bonhorst - **int.:** Marion Michael (Liana), Adrian Hoven, Friedrich Joloff, Peter Mosbacher, Rik Battaglia, Rolf von Nauckhoff, Saro Urzì, Lei Ilima, Ed Tracy, Jean Pierre Faye, Marisa Merlini, Nerio Bernardi, Piero Giagnoni - **p.:** Arca Film Arca Cinematografica (Berlino-Roma) - **o.:** Germania-Italia, 1957 - **d.:** Variety.

LONG HOT SUMMER, The (La lunga estate calda) — r.: Martin Ritt - **s.:** William Faulkner - **sc.:** Irvin Ravetch, Harriert Frank jr. - **f.** (Eastmancolor, Cinemascope): Joseph La Shelle - **m.:** Alex North - **scg.:** Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford - **mo.:** Louis R. Loeffler - **int.:** Paul Newman (Ben Quick), Joanne Woodward (Clara Varner), Anthony Franciosa (Jody), Orson Welles (Varner), Lee Remick (Eula Varner), Angela Lansbury (Minnie), Richard Anderson (Alan Stewart), Sarah Marshall (Agnes Stewart), Mabel Albertson (mrs. Stewart) - **p.:** Jerry Wald per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1958 - **d.:** Fox. Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. VI, 33.

MAESTRO, Il — r.: Aldo Fabrizi - **s. e sc.:** L. Lucas, J. Gallard, Aldo Fabrizi, Mario Amendola - **f.:** Antonio Macasoli, Manuel Merino - **m.:** Carlo Innocenzi - **scg.:** Eduardo Torre de la Fuente - **mo.:** Antonietta Zita, Julio Peña - **int.:** Aldo Fabrizi (maestro), Eduardo Nevola (Antonio), Marco Paoletti (Gabriele), Alfredo Mayo (preside), Mary Lamar (insegnante), Felix Fernandez (bidello), Julio San Juan (dottore), José Calvo (autista), Julia Caba Alba (portiera) - **p.:** Gladiator Film (Roma) - Union Film (Madrid) - **o.:** Italia-Spagna, 1957 - **d.:** Warner Bros.

MONKEY ON MY BACK (Quando la bestia urla) — **r.**: Andre de Tot - **s.** e **sc.**: Crane Wilbur, Anthony Veiller, Paul Dudley su materiale fornito da Ivan Bunny - **f.**: Maury Gertsman - **m.**: Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg.**: Frank Hotaling - **mo.**: Grant Whytock - **int.**: Cameron Mitchell (Barney Ross), Dianne Foster (Cathy), Paul Richards (Rico), Jack Albertson (Sam Pian), Kathy Graver (Noreen), Lisa Golm (madre di Barney), Barry Kelley (Big Ralph), Dayton Lummis (McAvoy), Lewis Charles (Lew Surati), Raimond Greenleaf (Latham), Robert Holton, Richard Benedict, Brad Harris, Vince Barnett - **p.**: Edward Small per la Imperial Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Dear.

MY MAN GODFREY (L'impareggiabile Godfrey) — **r.**: Henry Koster - **s.**: Morrie Ryskind ed Erich Hacht dal romanzo di Erich Hacht - **sc.**: Everett Freeman, Peter Berneis, William Bowers - **f.** (Eastmancolor, Cinemascope): William Daniels - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Alexander Golitzen, Richard H. Riedel - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: June Allyson (Irene), David Niven (Godfrey), Jessie Royce Landis (Angelica), Robert Keith (Bullock), Eva Gabor (Francesca), Martha Hyer (Cordelia), Jay Robinson (Vincent), Jeff Donnell (Molly), Herbert Anderson (Hubert), Eric Sinclair (Brent), Dabbs Greer (sott. O'Connor), Fred Essler (capitano), Jack Mather (2° detective), Paul Levitt (goivane al bar), Harry Chesire (Elliott), Robert Clarke (George), Robert Brubaker, Fred Coby, Voltaire Perkins, William Hudson, Robert Foulk, Thomas B. Henry, Richard Deacon - **p.**: Ross Hunter per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Universal.

NATHALIE (Nathalie) — **r.**: Christian Jaque - **s.**: da « Nathalie Princesse » di Frank Marchal - **ad.**: Jean Ferry, Jacques Emmanuel, Christian Jaque - **sc.**: Pierre Apesteguy, Henri Jeanson - **f.**: Robert Lefebvre - **m.**: Georges Van Parys - **scg.**: Robert Gys - **mo.**: Jacques Desagneaux - **int.**: Martine Carol (Nathalie), Mischa Auer (dirett. ateleir), Michel Piccoli, Philippe Clay, Lise Delamare, Aimé Clariond, Louis Seigner, Armande Navarre, Jacques Dufilho, Fernand Rauzena, Pierre Goatas, Grégoire Gromoff, Jacques Mancier, Jacques Mauclair, Hubert Noel, O'Brady, Jess Hahn - **p.**: Société Française de Cinématographie - S.N.E.G. - France International Film (Paris) - Compagnia Cinematografica Electra (Roma) - **o.**: Francia-Italia, 1957 - **d.**: Globe.

NEL REGNO DI WALT DISNEY — Programma di nove « cartoons » in Technicolor realizzati da Walt Disney e dai suoi collaboratori: **Pluto's Kid Brothers** (Il cucciolo traviato), **Frank Duck Brings them Back** (Tarzanippo, uomo selvatico), **Pluto's Party** (Facciamo la festa a Pluto!), **Donald's Fountain of the Youth** (La sorgente magica della giovinezza), **Daddy Duck** (Arturo il baldo canguro), **Crazy with the Heat** (Paperino nel deserto dei miraggi), **Pluto's Purchase** (Missione salsiccia), **Bath Days** (Figaro e la banda del gatto rosso), **Dumbell of the Yukon** (Una pelliccia d'orso vivo). Il programma è completato dal cortometraggio a soggetto **Niok** (Niok, il reuccio della giungla) - **p.**: Walt Disney Productions - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: R.K.O.

OCEANO CI CHIAMA, L' — **r.**: Giovanni Roccardi - **coord.** e **dir. art.**: Giorgio Ferroni - **s.** e **sc.**: Giorgio Ferroni - **comm. parl.**: Vittorio G. Rossi, Piero Scanziani - **f.** (Ferraniacolor, Cosmoscope): Toni Secchi, Luigi Zanni - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: attori occasionali - **p.**: Lino S. Haggiag per la Cosmos - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: Dear Film. Vedere breve giudizio di C. Triscoli nel n. X, 33 (1957).

PARIS HOLIDAY (Paris Holiday) — **r.**: Gerd Oswald - **s.** e **sc.**: Edmund Beloin, Dean Riesner - **f.** (Technicolor, Technirama): Roger Hubert - **m.**: Joseph J. Lilley - **scg.**: Georges Wakhevitch - **mo.**: Ellsworth Hoagland - **int.**: Bob Hope (Bob Hunter), Fernandel (Fernydel), Anita Ekberg (Zara), Martha Hyer (Ann McCall), André Morell (Ambasciatore Snowden), Preston Sturges (Vitry), Maurice Teynac (dott. Bernais), Jean Murat (giudice), Irene Tunc (la ragazza di bordo), Roger Treville (giocatore di golf), Yves Brainville (ispettore Dupont), Pierre Lang, Jean Werner (gangsters), Marcel Pérès, Paul Violette (guardie) - **p.**: Bob Hope per la Tolda Productions - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Dear. Vedere recensione di T. Ranieri nel n. VII, 50.

PATROUILLE DE CHOC (Pattuglia d'assalto) — Vedere giudizio di Claudio Triscoli nel n. X, 35 (1957); dati X, 99 (1957).

PRIMO APPLAUSO — **r.**: Pino Mercanti - **s.** e **sc.**: Vincenzo Talarico - **f.**: Augusto Tiezzi - **m.**: Michele Cozzoli - **scg.**: Alfredo Montori - **mo.**: Renato Sandolo - **int.**: Claudio Villa (Aldo), Eva Vanicek (Anna), Maria Teresa Vianello (Fulvia), Tecla Scarano, Giuseppe Porelli, Carlo Dapporto, Riccardo Billi, Mario Riva, Rita Rosa, Nando Brruno, Carletto Sposito, Massimo Carocci, Carlo Taranto, Marco Tulli, Amedeo Trilli, Attilio Bossio, Gianni Baghino - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: Siden Film.

QUIET AMERICAN, The (Un americano tranquillo) — Vedere recensione di M. Morandini e dati nel n. VII, 48.

RAFLES SUR LA VILLE (Raffiche sulla città) — **r.**: Pierre Chenal - **s.**: da un romanzo di Augusto Le Breton - **sc.**: Jean Ferry, Pierre Chenal e Paul Andreota - **f.**: Marcel Grignon - **scg.**: Lucien Aguettand - **int.**: Charles-Vanel, Bella Darvi, Danick Patisson, Michel Piccoli, Marcel Mouloudji, François Guerin - **p.**: Les Films Metzger et Woog - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Cino Del Duca.

ROMANZO DI UN GIOVANE POVERO, Il — **r.**: Marino Gerolami - **s.**: dal romanzo omonimo di Octave Feuillet - **sc.**: Fede Arnaud, Mara Maldeva, M. Gerolami - **f.**: José Aguayo - **scg.**: Alfredo Montori - **cost.**: Giovanni Natili - **int.**: Gustavo Rojo (Massimo), Susanna Canales (Margherita), Maria Fiore (Helvin), Paul Muller (Bevallan), Aldo Silvani (il capitano), Amalia Pellegrini (la vecchia contessina Giovanna), Rosario Garcia Ortega (Donna Clara), Mario Passante, Polidor, Arturo Bragaglia, Carla Calò, Nino Marchetti - **p.**: Theseus Film, Roma - D.I.A. Produciones Cinematograficas, Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1957 - **d.**: regionale.

SEPTIÈME CIEL, Le (La vedova elettrica) — **r.**: Raymond Bernard - **s.**: André Lang - **sc.**: Jean-Bernard Luc, Raymond Bernard, André Lang - **f.**: Robert Lefebvre - **m.**: Jean Wienere e Marcel Stern - **scg.**: Maurice Colasson - **mo.**: Charlotte Guilbert - **int.**: Danielle Darrieux (Brigitte de Lédouville), Noël Noël, Paul Meurisse, Alberto Sordi, Gérard Oury - **p.**: Film Vesta-Franco-London Film-Titanus-Jolly - **o.**: Francia-Italia, 1958 - **d.**: Titanus.

SERENATELLA SCIUE' SCIUE' — **r.**: Carlo Campogalliani - **s.**: Angelo De Giglio e Guido Malatesta - **sc.**: Angelo De' Giglio, Guido Malatesta, Mario Amendola, Isa Mari, F. Cianferini, Carlo Campogalliani - **f.**: Giuseppe La Torre - **m.**: Mario Gigante - **scg.**: Benito Montresor - **mo.**: Nino Baraldi - **int.**: Gabriele Tinti (Mario), Maria Teresa Vianello (Nennella), Virgilio Riento (Salvatore Scuoffolo), Ave Ninchi (Agrippina Scuoffolo), Pupella Maggio (Tina Paradiso), Carletto Sposito (Don Liborio), Aurelio Fierro (Pasquale), Isabella Biagini (Ilde), Ulika Lyss (Katryn), Carlo Delle Piane (Ovidio), Franco Latini (Paolino), Luisa Mattioli (Ginevra), Gino Buzzanca (Don Ciccillo), Guglielmo Inglese - **p.**: Federico Cianfarini per la C.I.N.E.F. - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: C.T.C.

SIERRA (Sierra) — **r.**: Alfred E. Green - **s.**: Stuart Hardy - **sc.**: Edna Anhalt - **f.** (Technicolor): Russell Metty - **m.**: Walter Scharf - **scg.**: Bernard Herzbrun, Robert F. Boyle - **mo.**: Ted J. Kent - **int.**: Audie Murphy (Ring Hassard), Wanda Hendrix (Riley Martin), Burl Ives (Lonesome), Dean Jagger (Jeff Hassard), Richard Rober (Big Matt), Tony Curtis (Brent Coulter), Houseley Stevenson (Sam Coulter), Elliott Reid (Duke Lafferty), Griff Barnett (dott. Robbins), Jack Ingram (Al), Elisabeth Risdon (zia Susan), Roy Roberts (sceriffo Knudson), Gregg Martell (Hogan), Sara Allgood (Mrs. Jonas), Erskine Sanford (giudice Prentiss), John Doucette (Jed Coulter), Jim Arness (Little Sam), Ted Jordan (Jim Coulter), I. Stanford Jolley (Snake Willens) - **p.**: Michel Kraike per la Universal Int. - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: Variety.

SOHO INCIDENT (Senza respiro) — **r.**: Vernon Sewell - **s.**: dal racconto « Wide Boys Never Work » di Robert Westerby - **sc.**: Ian Stuart Black - **f.**: Basil Emmott - **m.**: Robert Sharples - **scg.**: Ken Adam - **mo.**: Peter Rolfe Johnson - **int.**: Faith Domergue (Bella), Lee Patterson (Jim Bankley), Rona Anderson (Betty Walker), Martin Benson (Rico Francesi), Robert Arden (Buddy), Joss

Ambler (Tom Walker), Peter Hammond (Bill Walker), Bernard Fox, Peter Burton - **p.**: George Maynard per la Columbia British - **o.**: Gran Bretagna, 1956 - **d.**: Metropolis.

SORCIÈRES DE SALEM, Les (Le vergini di Salem) — **r.**: Raymond Rouleau - **s.**: dal lavoro teatrale di Arthur Miller « Il crogiuolo » - **ad.** e **sc.**: Jean Paul Sartre - **f.**: Claude Renoir - **m.**: Georges Auric - **scg.**: René Moulaert - **mo.**: Marguerite Renoir - **int.**: Yves Montand (John Proctor), Simone Signoret (la moglie di Proctor), Mylène Demongeot (Abigail), Raymond Rouleau (il governatore della Provincia), François Lugagne, Jean Debucourt, Jeanne Fusier-Gir, Alfred Adam, Yves Brainville, Miss Darling, Pierre Larquey, Chantal Gozzi, Alexandre Rignault, Jean Gaven - **p.**: Bernard Borderie per la Films Borderie-C.I.C.C. - S.N. Pathé-Cinéma - **o.**: Francia, 1956 - **d.** Euro. Vedere giudizio di G. C. Castello nel n. X, 116 (1957).

SOROKPERVJI (Il quarantunesimo) — Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. VI, 48 (1957); dati n. I, 30 (1958).

STORY OF ESTHER COSTELLO, The (La storia di Esther Costello) — Vedere breve giudizio di E. G. Laura nel n. X, 26 (1957); dati n. X, 96 (1957).

STORY OF MANKIND, The (L'inferno ci accusa) — **r.**: Irwin Allen - **s.**: dal libro « La storia dell'umanità » di Hendrik Van Loon - **sc.**: Irwin Allen, Charles Bennett - **f.** (Technicolor): Nicholas Musuraca - **m.**: Paul Sawtell - **scg.**: Art Loel - **mo.**: Gene Palmer - **co.**: Marjorie Best - **int.**: Ronald Colman (spirito dell'uomo), Vincent Price (Belzebù), Hedy Lamarr (Giovanna D'Arco), Groucho Marx (Peter Minuit), Harpo Marx (Isacco Newton), Chico Marx (monaco), Virginia Mayo (Cleopatra), Agnes Moorehead (Regina Elisabetta), Peter Lorre (Nerone), Charles Coburn (Ippocrate), Sir Cedric Hardwicke (Giudice Supremo), Cesar Romero (Ambasciatore spagnolo), John Carradine (Cheope), Dennis Hopper (Napoleone), Maria Antonietta (Marie Wilson), Helmut Dantine (Marcantonio), Edward Everett Horton (Sir Walter Raleigh), Reginald Gardiner (William Shakespeare), Maria Windsor (Josephine), Francis X. Bushman (Mosé), Henry Daniell (Vescovo di Beauvais), Jim Ameche (Graham Bell), Dani Crayne (Elena di Troia), Anthony Dexter (Cristoforo Colombo), Austin Green (Lincoln), Toni Gerry (moglie di Colombo), Reginald Sheffield (Caio Giulio Cesare), Bobby Watson (Hitler), Abraham Sofaer (capo indiano), Harry Ruby (guerriero indiano), William Schallert (conte di Warwick), Don Megowan (uomo primitivo), Nancy Miller (donna primitiva), Burt Nelson (secondo uomo primitivo), Leonard Mudie (inquisitore), Melville Cooper (maggiordomo), George E. Stone (cameriere), Cathy O'Donnell (antica donna cristiana), Melinda Marx (antica bimba cristiana), David Bond (antico cristiano), Nick Cravat (apprendista), Eden Hartford (Acqua Ridente), Franklin Pangborn (marchese di Varenne), Richard Cutting (gentiluomo di Corte), Alexander Lockwood (promotore), Bart Mattson (fratello di Cleopatra), Marvin Miller (Armana), Tudor Owen (cancelliere), Ziva Rodann (concubina) - **p.**: Irwin Allen e George E. Swink per la Cambridge - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Warner Bros.

TALL STRANGER, The (I pionieri del West) — **r.**: Thomas Carr - **s.**: Louis L'Amour - **sc.**: Christopher Knopf - **f.** (De Luxe Color, Cinemascope): Wilfrid Cline - **m.**: Hans J. Salter - **scg.**: David Milton - **mo.**: William Austin - **int.**: Joel McCrea (Bannon), Virginia Mayo (Ellen), Barry Kelley (Bishop), Michael Ansara (Zarata), Whit Bissell (Judson), James Dobson (Dúd), George Neise (Harper), Adam Kennedy (Red), Michael Pate (Charley), Leo Gordon (Stark), Ray Teal (Cap), Philip Phillips (Will), Robert Foulk (Pagones), Jennifer Lea (Mary), George Lewis (Chavez), Guy Prescott (Barrett), Ralph Reed (Murray), Mauritz Hugo (Purcell) - **p.**: Walter Mirisch per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Lux.

THUNDER ROAD (Il contrabbandiere) — **r.**: Arthur Ripley - **s.**: Robert Mitchum - **sc.**: James Atlee Phillips - **f.**: Alan Stensvold, David Ettenson - **m.**: Jack Marshall - **mo.**: Harry Marker - **int.**: Robert Mitchum (Lucas Doolin), Gene Barry (Troy Barrett), Jacques Aubuchon (Carl Kogan), Keely Smith (Frances

Wymore), Trevor Bardette (Vernon Doolin), Jim Mitchum (Robin Doolin), Sandra Knight (Roxanna Ledbetter), Betsy Holt (Mary Barrett) - **p.**: Robert Mitchum per la DRM Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

TIME LIMIT (Il fronte del silenzio) — **r.**: Karl Malden - **s.**: dal lavoro teatrale di Henry Denker e Ralph Berkey - **sc.**: Henry Denker - **f.**: Sam Leavitt - **m.**: Fred Steiner - **scg.**: Serge Krizman - **mo.**: Aaron Stell - **int.**: Richard Widmark (col. William Edwards), Richard Basehart (magg. Harry Cargill), Dolores Michaels (cpl. Jean Evans), June Lockhart (mrs. Cargill), Carl Benton Reid (Gen. Connor), Martin Balsam (serg. Baker), Rip Torn (ten. George Miller), Alan Dexter (Mike), Yale Wexler (capt. Joe Connors), Manning Ross (ten. Harvey), Kaie Deel (col. Kim) - **p.**: Richard Widmark e William Reynolds per l'United Artists - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Dear.

TIME LOCK (La grande porta grigia) — **r.**: Gerald Thomas - **s.**: dal lavoro teatrale di Arthur Hailey - **sc.**: Peter Rogers - **f.**: Peter Hennessy - **m.**: Stanley Black - **scg.**: Norman Arnold - **mo.**: John Trumper - **int.**: Robert Beatty (Dawson), Betty McDowall (Lucille Walker), Vincent Winter (Steven Walker), Lee Patterson (Colin Walker) Sandra Francis (Evelyn Webb), Alan Gifford (George Foster), Robert Ayres (Ispettore Andrews), Victor Wood (Howard Zeeder), Jack Cunningham (Max Jarvis), Gordon Tanner, Larry Cross - **p.**: Peter Rogers per la Romulus - Beaconsfield Production - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Globe.

TOM E JERRY NELLA SECONDA FANTASIA — Programma di « cartoons » in Technicolor e in parte in Cinemascope, coordinato da Fred Quimby, Joe Barbera e Bill Hanna - **p.**: Metro Goldwyn Mayer - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: M.G.M.

TOTO' E MARCELLINO — **r.**: Antonio Musu - **s.**: Massimo Franciosa, Pasquale Festa Campanile - **sc.**: Massimo Franciosa, Pasquale Festa Campanile, Diego Fabbri, Antonio Musu - **f.**: Renato Del Frate - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Ottavio Scotti - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Totò (Totò), Pablito Calvo (Marcellino), Memmo Carotenuto (Zefferino), Jone Salinas (Ardea), Fanfulla (Zio Alvaro), Wanda Primavera, Wandisa Guida - **p.**: Luigi Rovere per la Euro International Films - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Euro.

TRAPP-FAMILIE, Die (La famiglia Trapp) — **r.**: Wolfgang Liebeneiner - **s. e sc.**: Georg Hurdalek - **f.** (Eastmancolor): Werner Krien - **m.**: Franz Grothe - **scg.**: Robert Herlth, Gottfried Will - **co.**: Brigitte Scholz - **mo.**: Margot von Schlieffen - **int.**: Ruth Leuverik, Maria Holst, Hans Holt, Josef Meinrad, Friedrich Domin, Lisl Karlstadt, Gretl Theimer, Agnes Windeck, Alfred Balthoff, Hilde von Stolz, Franz Muxeneder, Karl Ehmann - **p.**: Divina - **o.**: Germania Occidentale, 1956 - **d.**: Variety.

UNTIL THEY SAIL (Quattro donne aspettano) — **r.**: Robert Wise - **s.**: dal romanzo « Return to Paradise » di James Michener - **sc.**: Robert Anderson - **f.** (Cinemascope): Joseph Ruttenberg - **m.**: David Raksin - **scg.**: William A. Horning, Paul Groesse - **mo.**: Harold F. Kress - **int.**: Jean Simmons (Barbara Leslie Forbes), Joan Fontaine (Anne Leslie), Paul Newman (capitano Jack Harding), Piper Laurie (Delia Leslie), Charles Drake (capit. Richard Bates), Sandra Dee (Evelyn Leslie), Wall Cassell (Phil Friskett), Alan Napier (Pubblico Ministero) - **p.**: Charles Schnee per la Metro Goldwyn Mayer - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Metro Goldwyn Mayer.

WEREWOLF, The (Il mostro della California) — **r.**: Fred F. Sears - **s. e sc.**: Robert E. Kent e James B. Gordon - **f.**: Edwin Linden - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **mo.**: Harold White - **int.**: Steven Ritch (Duncan Marsh, l'uomo lupo), Don Megowan (Jack Haines), Joyce Holden (Amy Standish), Eleanore Tanin (Helen Marsh), Kim Charney (Chris Marsh), Harry Lauter (Clovey), Ford Stevens, Don C. Harvey, George Cisar, John Launer, James Gavin, Larry Blake, Ken Christy, George M. Lynn - **p.**: Sam Katzman per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: regionale.

YOUNG LIONS, The (I giovani leoni) — Vedere recensione di T. Kezich e dati nel n. VII, 43.

ZWISCHEN ZEIT UND EWIGKEIT (L'amore è una meravigliosa estasi) — r.: Arthur Maria Rabenalt - **s. e sc.:** Robert Thoeren - **f.** (Eastmancolor): Georg Bruckbauer - **m.:** Bert Grund - **scg.:** Herbert Kirchhoff, Albrecht Becker - **mo.:** Alexandra Anatra - **int.:** Lilli Palmer, Willy Birgel, Carlos Thompson, Ellen Schwiers, Robert Lindner, Peter Capell, Herta Worell, Sigrid von Richthofen, Manuel Collado, Bob Iller, Walter Klamt - **p.:** Neue Terra - **o.:** Germania Occidentale, 1956 - **d.:** Globe.

Riedizioni

ARIZONA (Arizona) — r.: Wesley Ruggles - **s.:** Clarence Budington Kelland - **sc.:** Claude Binyon - **f.:** Joseph Walker - **m.:** Victor Young - **scg.:** Lionel Banks, Robert Peterson - **mo.:** Otto Meyer e William Lyon - **int.:** Jean Arthur, William Holden, Warren William, Porter Hall, Edgar Buchanan, Frank Darien, George Chandler, Pat Moriarty, Paul Harvey, Earle S. Dewey, Regis Toomey, Byron Foulger, Paul Lopez, Colin Tapley, Uvaldo Varela, Addison Richards, Earl Crawford, Griff Barnett, Niña Campana, Syd Saylor, Ludwig Hardt, Wade Crosby, Frank Hill, Robert Warwick - **p.:** Wesley Ruggles per la Columbia - **o.:** U.S.A., 1940 - **d.:** Metropolis.

INTERMEZZO - A LOVE STORY (Intermezzo) — r.: Gregory Ratoff - **s.:** Gösta Stevens e Gustaf Molander - **ad** e **sc.:** George O'Neil - **f.:** Gregg Toland - **m.:** Lou Forbes - **scg.:** Lyle R. Wheeler - **mo.:** Francis D. Lyon - **int.:** Leslie Howard (Holger), Ingrid Bergman (Anita), Edna Best (moglie di Holger), John Halliday, Douglas Scott, Ann Todd, Cecil Kellaway, Enid Bennett, Marie Flynn, Eleanor Wesselhoeft, Raymond Severs - **p.:** Selznick per la United Artists - **p. ass.:** Leslie Howard - **o.:** U.S.A., 1939 - **d.:** Globe.

KIND HEARTS AND CORONETS (Sangue blu) — r.: Robert Hamer - **s.:** Roy Horniman - **sc.:** Robert Hamer, John Dighton - **f.:** Douglas Slocombe - **m.:** Ernest Irving - **mo.:** Peter Tanner - **int.:** Dennis Price (Louis), Valerie Hobson (Edith), Joan Greenwood (Sibella), Alec Guinnes (il duca, il banchiere, il curato, il generale, l'ammiraglio, il giovane Ascoyne, il giovane Henry, Lady Agatha), Audrey Fildes (Mamma), Miles Malleson (il boia), Clive Morton (governatore della prigione), John Penrose (Lionel), Cecil Ramage (avvocato della Corona), Hugh Griffith (Lord High Steward), John Salew (sig. Perkins), Eric Messiter (Burgoyne), Lyn Evans (il fittavolo), Barbara Leake (maestra di scuola), Peggy Ann Clifford (Peggy), Anne Valery (la ragazza della chiatta), Arthur Lowe (reporter), Jeremy Spenser - **p.:** Michael Balcon per la Ealing - **o.:** Gran Bretagna, 1949 - **d.:** Rank.

KNOCK ON ANY DOOR (Crimen ovvero **I bassifondi di San Francisco) — r.:** Nicholas Ray - **s.:** da un racconto di Willard Motley - **sc.:** Daniel Taradash, John Monks jr. - **f.:** Burnett Guffey - **m.:** George Antheil - **scg.:** Robert Peterson - **mo.:** Viola Lawrence - **int.:** Humphrey Bogart (Andrew Morton), John Derek (Nick Romano), George Macready (Dist. Att. Kerman), Allene Roberts (Emma), Susan Perry (Adele), Mickey Knox (Vito), Barry Kelley (giudice Drake), Cara Williams (Nelly), Jimmy Conlin (Kid Fingers), Sumner Williams (Jimmy), Sid Melton (Squint), Pepe Hern (Juan), Dewey Martin (Butch), Robert A. Davis (Sunshine), Houseley Stevenson (Junior), Vince Barnett (Bartender), Thomas Sully (Hawkins), Pierre Watkin (Purcell), Florence Auer (zia Lena), Argentina Brunetti (Ma Romano), Gordon Nelson (Corey), Dick Sinatra (Julian Romano), Carol Coombs (Ang Romano), Joan Baxter (Maria Romano) - **p.:** Robert Lord per la Santana-Columbia - **o.:** U.S.A., 1949 - **d.:** Titanus

MICHELE LACALAMITA- Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
La Nuova Grafica - Roma - Tel. 378.441

CONCORSO NAZIONALE SOGGETTI CINEMATOGRAFICI «BIANCO E NERO»

Art. 1. — Il Centro Sperimentale di cinematografia indice ogni anno un Concorso a carattere permanente per soggetti cinematografici inediti, che si chiude il 31 dicembre. Esso è intitolato « Concorso nazionale soggetti cinematografici "Bianco e Nero" ». I premi da attribuirsi sono: al primo classificato lire un milione; al secondo classificato lire 500 mila.

Art. 2. — Il termine ultimo per l'invio dei soggetti è il 30 settembre 1958. I soggetti che perverranno dopo tale data saranno rinviati all'anno successivo.

Art. 3. — La stesura di ogni soggetto, redatta in forma di pre-trattamento o di trattamento cinematografico è in lingua italiana, non dovrà superare le venticinque cartelle di formato normale, dattiloscritte.

Art. 4. — Ogni soggetto deve essere contrassegnato da un motto o pseudonimo, ripetuto sull'esterno di una busta allegata, contenente nome, cognome e indirizzo dell'autore; la busta deve essere chiusa con ceralacca non impressa da sigillo. I soggetti, in sette copie, devono essere inviati a mezzo plico raccomandato al Centro Sperimentale di cinematografia — Sezione concorso permanente per soggetti cinematografici inediti — via Tuscolana, 1524, Roma.

Art. 5. — La Giuria, nominata dal presidente del Centro Sperimentale, è così composta: Carlo Bo, presidente; Federico Fellini, Ettore Giannini, Eithel Monaco, Leone Piccioni, Elio Vittorini, componenti; Emilio Lonero, segretario.

Art. 6. — La Giuria, dal 30 settembre in poi esaminerà i soggetti presentati, e con giudizio motivato delibererà in merito all'assegnazione dei premi, di cui all'articolo 1 del presente regolamento.

Art. 7. — L'accettazione dei premi da parte degli autori vincenti comporta la cessione al Centro Sperimentale di cinematografia del diritto di opzione a tempo indeterminato sul soggetto stesso, restando inteso che la proprietà relativa rimane all'autore, il quale ne tratterà direttamente la cessione con gli eventuali acquirenti anche se presentati dal Centro. Il C.S.C. si limiterà a richiedere il rimborso del diritto d'opzione anticipato.

Art. 8. — Ogni richiesta di informazioni o di copie del presente bando dovrà essere indirizzata al Centro Sperimentale di cinematografia — Sezione concorso permanente per soggetti cinematografici — via Tuscolana, 1524, Roma. I dattiloscritti non si restituiscono.

DISTRIBUTORI DELLA RIVISTA «BIANCO E NERO»

(2° elenco) **Italia**

Segue Toscana

GALLERIA DEL LIBRO
Viale Margherita, 7
Viareggio
SOC. EDITRICE TIRRENA
Via Ricasoli, 7
Livorno
Libreria Pisana di Cultura
C.so Italia, 69/R
Pisa
Libreria TICCI
Banchi di Sopra, 8
Siena

Marche

Agenzia CANALINI
Via Cialdini, 4/A
Ancona

Lazio

Agenzia PACINELLI
Via Vicenza, 58/a
Roma
Libreria HOEPLI
Largo Chigi
Roma
Libreria BOCCA
Piazza di Spagna
Roma
Libreria DEDALO
Via Barberini
Roma
Libreria ABRUZZINI
Piazza Colonna
Roma
Libreria MATTEUCCI
Via Cesare Battisti, 6/A
Roma

Campania

Libreria L'ATENEO di G. P.
Via Mezzocannone, 15
Napoli
Agenzia POLLIO
Via Sergente Maggiore
Napoli
RIV. GIORNALI PODIO
Corso Garibaldi
Benevento
Ditta Fratelli CROCE
Piazza Dante
Caserta
Libreria RONDINELLA
Cava dei Tirreni

Puglie

Agenzia LO BUONO
C.so Vitt. Emanuele, 64
Bari
Libreria GUGLIELMI SABINO
Via Bovio, 76
Andria (Bari)
Agenzia PARRULLI
Gravina di Puglia

Sicilia

Ditta Albino LA PERA
Via San Martino, 97
Messina